DIE PLASTIK DER AEGYPTER

BRUNO CASSIRER
BERLIN

DIE PLASTIK DER ÄGYPTER

DIE PLASTIK DER ÄGYPTER

VON

HEDWIG FECHHEIMER

MIT 156 ABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN
1914

Dieses Buch will das Beste der ägyptischen Kunst, die heute unmittelbar zu wirken beginnt, zeigen. Die Werke der verschiedenen Zeitalter sind nicht nach ihrer historischen oder philologischen Bedeutung, sondern nach ihrem Kunstwert gewählt.

Die zum Teil unveröffentlichten Übertragungen aus dem Ägyptischen verdanke ich Herrn Geheimrat Erman und Professor Sethe. Herrn Professor Schäfer bin ich für seine große Hilfe verpflichtet, die er mir stets bei meinen Studien gewährte.

Herrn Geheimrat Borchardt danke ich die Besorgung mehrerer schwieriger Aufnahmen in Sakkara und Kairo und die Überlassung einiger wichtiger Klisches, den Herren Professoren Ed. Meyer, Steindorff, v. Bissing und G. Bénédite die Erlaubnis, verschiedene Aufnahmen benutzen zu dürfen.

Hedwig Fechheimer.

I.

Die künstlerische Entdeckung Ägyptens erfolgte aus zwei Ursachen: den äußeren Anlaß bot die Expedition Napoleons, die eine Erkundung des Landes und seiner Denkmäler einleitete; den tieferen Grund sehen wir in der Verwandtschaft, die das moderne Kunstempfinden mit künstlerischen Grundanschauungen der Ägypter verbindet. Seit der Zeit, da Winckelmann und Goethe und nach ihnen die neuere Ästhetik bis auf Marées und Hildebrand im klassischen Altertum und in der Renaissance die höchsten ja bindenden Kunstäußerungen erkannten, hat sich das Kunstempfinden – sei es durch das Berühren fremder bis dahin unbekannter Kunstkreise, sei es spontan aus eigener Fähigkeit – erheblich verändert. Künstler suchen das lang vergessene Elementare der Erscheinung und des Sehens auf: Die Maler verwerfen die durch lange Tradition komplizierten Malmittel, sie verwenden reine Farben, schalten den der Plastik entlehnten Gegensatz von Licht und Schatten aus, den sie auf Farbenkontraste reduzieren, oder sie beschränken sich auf einfache konstruktive Kompositionen. Die Architekten verzichten auf die äußerlich erborgten Fassaden und Ornamente früherer Zeiten. Sie suchen einfach und logisch zu konstruieren, die Einen auf wesentlich Neues gerichtet, die Anderen bemüht, überkommene Formen den heutigen Aufgaben gemäß weiterzubilden. Die Bildhauer streben statt der bewegten „malerischen" Form die geschlossene, streng statuarische an. Auch in der Dichtung beginnt eine reinere Kunstauffassung sich auszuwirken: man opfert ihr das genaue, den Naturwissenschaften entlehnte Beschreiben von Vorgängen und Situationen, die spannende Erfindung, die psychologische Analyse, jedes Beiwerk, das von der Einheit der Kunstschöpfung ablenkt. Und wenn auf dem musikalischen Gebiet das Brechen mit der überlieferten Tonalität, das Ringen um neue Klangwirkungen und Instrumentation, die einem neuen Ausdrucksbedürfnis dienen sollen, alle bisherigen Regeln und Bindungen eher aufzulösen scheinen, so erleben doch gerade die Menschen dieser Zeit leidenschaftlich bewußt die strenge Architektonik der alten Musik.

So mußte auch unser Verhältnis zu den Kunstwerken der Vergangenheit sich ändern. Der Klassizismus des 19. Jahrhunderts, der Goethe zu den anfechtbarsten Urteilen über Giotto und Dürer verführte, Schopenhauer die Gotik verachten ließ und eine Reihe nicht unbegabter Künstler unproduktiv,

ja charakterlos machte, bewirkte bis auf unsere Zeit eine Unterschätzung jeder vor- und nachklassischen auch der ägyptischen Kunst, wie er noch jetzt die heftigste Ablehnung moderner Kunstbestrebungen bei einer großen Zahl von Personen bewirkt, die durch ihre Natur und Bildung wohl befähigt wären, sie aufzunehmen. Bei diesen künstlerischen Klassizisten gelten die ägyptischen Skulpturen als unvollkommene Versuche ihrer Verfertiger – unlebendig und starr – ihr architektonischer Aufbau als Unvermögen, Bewegungen darzustellen. Den größten Teil an der Erforschung Ägyptens haben Historiker und Philologen. Sie sehen im Kunstwerk vor allem das Dokument. Auch führt die heutige Neigung, vergangene Kulturen als Durchgangsstadien einer auf uns zielenden Bewegung zu erfassen, eher zum Ausmaß eines Abstandes zwischen dem alten Werk und dem modernen Beschauer. Im Bemühen, dem Entferntesten seinen historischen Ort zu belassen, sehen wir es perspektivisch verkürzt, verschwindend, bedeutungslos. Kunst aber kann nur als ein Gegenwärtiges begriffen werden. Der Entwicklungsgedanke wurde unter dem Druck der Naturwissenschaften von Julius Lange in die ägyptische Kunstgeschichte als aufklärendes Motiv eingeführt, und damit diese Kunst zu einer archaischen Vorstufe der griechischen herabgewürdigt. Nichts ist willkürlicher und irreführender als die Methode, ein Kunstwerk zum Vorläufer eines anderen zu stempeln. Kunst stellt eine Summe von Vollendungen dar, die nicht vergleichsweise, sondern aus sich heraus zu begreifen sind. Die Meinung, als habe die bildende Kunst im Großen sich in 5000 Jahren weiter entwickelt, ist ganz und gar trügerisch. Es gibt nicht Entwicklungen oder Stufen des Künstlerischen – nur Formen. Form ist vielfältig. Sie ist notwendig die eine bei Jan van Eyck, und notwendig eine andere bei Michelangelo oder Daumier. Auch eine Groteske hat – sofern sie Kunst ist – diese notwendige Form. Form ist nicht willkürlich und wird nicht erlernt, sie ist Spiegelung des Geistigen, sein endgültiger Ausdruck. Ein Genie ist gerade dadurch Künstler, daß es die Form besitzt. Nicht einmal die äußeren Mittel der Realisierung – das Handwerk – zeigen eine Entwicklung. Welcher spätere Steinmetz ist kunstfertiger als ein ägyptischer, der den Basalt gänzlich beherrschte und nach seiner Absicht modelte und polierte. Wie beklagen angesehene moderne Künstler den Verfall der Maltechnik. Ein Maler vom Range Renoirs beneidet die Giotto-Schüler um ein Handwerk, das damals Gemeingut der Ateliers war. „Ce métier que nous ne connaissons jamais entièrement parceque personne

ne peut plus nous l'apprendre depuis que nous nous sommes émancipés des traditions." (Lettre d'Auguste Renoir à Henri Mottez 1911.)

Die Griechen selbst bewunderten Ägypten: „Jetzt werde ich noch weitläufiger über Ägypten sprechen, weil es sehr viele Wunder enthält, und vor allen Ländern Werke darbietet, die man kaum beschreiben kann", heißt es bei Herodot, der Ägypten die 182 Kapitel seines zweiten Buches widmet.

Platon rühmt in den „Gesetzen" die Ägypter, die es verstanden, die Tradition der alten Melodien und Tänze zu hüten dadurch, „daß man alle Tänze und alle Lieder mit der Religion verbindet —." „Wenn nun aber jemand daneben mit anderen Hymnen oder Chortänzen für irgend einen Gott herkommen wollte, so haben ihn die Priester und Priesterinnen in Verbindung mit den Gesetzeswächtern kraft des Gesetzes und des heiligen Rechts auszuschließen." „Und weder Malern noch andern, die Gruppen und irgend Derartiges darstellen, war es gestattet, hier Neuerungen zu treffen und noch anderes als von den Vätern Überkommenes auszusinnen." „Und wenn du nachforscht, wirst du vor zehntausend Jahren, und das nicht, wie man so zu sagen pflegt, sondern wirklich vor zehntausend Jahren Gemaltes und Nachgeformtes dort finden, welches die Kunsterzeugnisse heutigen Tages an Schönheit weder übertrifft, noch ihnen nachsteht, sondern vermöge derselben Kunst entstanden ist."

Der unbefangene moderne Beschauer wird in den erhaltenen ägyptischen Plastiken, die über das Handwerksmäßige hinausgehen, einen wertvollen künstlerischen Nachlaß entdecken, der uns nicht nur vorzüglich strenge und gereinigte Vorstellungen vom Plastischen, sondern einen gesteigerten Begriff menschlicher Größe übermittelt. Diese sachliche Bewertung der ägyptischen Kunst, die bei einer Arbeit nur fragt, mit welcher Intensität Stil geschaffen ist, kann die Über- und Unterschätzung vermeiden, und sich von romantischen Unterstellungen freihalten.

Eine fast mythische Vorstellung von den Ägyptern reicht von Herodot bis in die jüngste Zeit. Sie bereitete die künstlerische Entdeckung des Orients im 19. Jahrhundert vor, deren Wirkungen in Malerei und Dichtung zu spüren sind. Die planmäßige Erforschung und die glücklichen Funde der letzten Jahrzehnte steigerten das Interesse am orientalischen Altertum: Deutsche, Engländer, Franzosen und Amerikaner unterhalten fast ständig Grabungsexpeditionen in Ägypten. Es läßt sich noch nicht übersehen, wie ihre Resultate die abendländische Geistesgeschichte aufhellen und die Wege der Kunst künftig bestimmen werden.

Einstweilen fragt es sich, inwiefern ein Studium der ägyptischen Kunst uns bereichern werde. Daß eine Zeit nur eine innerlich verwandte Kunst nacherleben, d. h. produktiv erfassen kann, zeigt das amüsante frivole Nachbilden ägyptischer Sphinxe durch französische Künstler des 18. Jahrhunderts wie die verständnislose Übernahme hellenischer Formen in die ägyptische Kunst der Verfallzeit. Heute ist bei Künstlern und selbst bei Laien ein starkes Interesse an den ägyptischen Denkmälern wahrzunehmen, das auf ein innerlich verwandtes Kunstempfinden schließen läßt.

In keiner Kunst ist so wie in der ägyptischen – streng und vielseitig zugleich – das Prinzip der „intégration plastique" moderner Maler und Bildhauer erfüllt, oder Cézannes Grundforderung vorausgenommen: „Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue –,... les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur." Den Kompositionsmethoden ägyptischer Reliefbildner könnte die folgende (kubistische) Definition der Zeichnung entlehnt sein: „Die Kunst der Zeichnung besteht darin, Verhältnisse zwischen Kurven und Geraden festzulegen."

Es mehren sich die Anzeichen, daß uns eine entschiedenere geistige Kontinuität mit Ägypten verbindet, als man früher annahm. Schon Herodot wußte um den ägyptischen Ursprung des Unsterblichkeitsgedankens. Verknüpft mit den ägyptischen Mythen von der Auferstehung des getöteten Gottes und vom Totengericht, war ihm eine große geschichtliche Rolle vorbehalten. Nicht weniger blieben andere religiöse Symbole der Ägypter lebendig: Die Gestalt der Gottesmutter (Isis) mit dem Knaben auf ihrem Schoß – die Taufe des Königs: des Gottessohnes – die Vorstellung der schützenden Isis, die um Osiris ihre Flügel breitet, gleichwie Maria ihren Mantel um mittelalterliche Beter. Es gibt religiöse Gedichte der Ägypter, die der mittelalterlichen Mystik im Bildhaften und Gefühl verwandt sind; Sonnenhymnen, die dem Gesang des heiligen Franz überraschend nahe stehen, ja ihn an Glanz übertreffen.

„Gelobt sei, mein Herr, mit allen Deinen Geschöpfen,
Vornehmlich mit unserer Frau Schwester der Sonne,
Die den Tag wirkt und uns leuchtet durch ihr Licht;
Und sie ist schön und strahlend mit großem Glanze,
Von Dir, o Höchster, trägt sie das Sinnbild."

Franziskus von Assisi.

Du erscheinst schön im Horizonte des Himmels, du lebende Sonne, die zuerst lebte,
Du gehst auf im östlichen Horizont und füllst die Erde mit deiner Schönheit.
Du bist schön und groß und funkelnd und hoch über der Erde.
Deine Strahlen umarmen die Länder, so viele du geschaffen hast.
(Sonnenhymnus aus Tell Amarna Amenophis IV. zugeschrieben.)

Noch kühner im Gleichnis sind zwei andere Fassungen.

„Du erwachst schön, du Sperber des Morgens . . .
Herrlicher, der die Augen öffnet,
Hoher, dessen Lauf man nicht kennt, –
Wie geheim ist dein Wesen. –
Großes Bild, Erster im Horizont,
Sehr Hoher, Unerreichbarer.
Große Knospe, die im Ozean aufgeht . . .
Lichtbringer, Vertreiber der Finsternis." (Ostrakon, Kairo.)

„Herrlicher Bunter, –
der mit seinen göttlichen Augen erhellt.
Die Erde ist blind, wenn er untergeht.
Schöne Sonne, glanzleuchtende, . . .
Großer Sperber mit buntem Leib
du, der die Himmel durcheilt . . .
Herrliches Licht mit weißem Glanz." (Ostrakon, Kairo.)

Du gehst schön auf, mein Vater,
Du Sonne, die von Leben grünt.
Du bist Einzig
Aber in dir ist unendlich viel Leben, um sie zu ernähren.
Du bist mein Leben. (Tell Amarna, Grab des Tutu.)

„Preis dir, der du im Horizonte aufgehst . . .
Lob dir, sagen dir alle Götter . . .
Du schönes liebes Kind.
Wenn er aufgeht, leben die Menschen,
es jauchzt ihm alle Welt
Die Götter von Heliopolis jubeln ihm zu
Die Götter der beiden Hauptstädte erheben ihn.
Es preisen ihn die Paviane:
Preis sagen dir alle Tiere . . .
Du jauchzest in deinem Schiffe, . . .
Du freust dich, Herr der Götter, über das, was du geschaffen hast . . .
Die Himmelsflut blaut neben dir
und der Ozean flimmert von deinem Glanze." (Amonsritual.)

„Alle Menschen werden nicht satt dich zu schauen."
„Preis dir, hoher mächtiger Sonnengott,
Lieblicher, der in der Flut strahlt." (Sonnenlitanei.)

Selbst eine tiefere Gemeinschaft des religiösen Fühlens kann sich kundgeben:
„Du süßer Brunnen für den Durstenden in der Wüste!
Er ist verschlossen für den, der redet,
Er ist offen für den, der schweigt.
Kommt der Schweigende, so findet er den Brunnen."
(Gebet an den Gott der Weisheit Thot.)

„Da alle Dinge in tiefem Schweigen lagen, da kam von oben hernieder von dem königlichen Stuhle, in mich ein verborgenes Wort."
(Meister Eckehardts Vier Predigten von der ewigen Geburt.)

H. O. Lange veröffentlichte die Prophezeiungen eines ägyptischen Priesters, einen Text aus dem mittleren Reich, der in der dichterischen Sprache der Psalmen das Erscheinen eines neuen Königs, eines „guten Hirten" verkündet. „Er bringt Kühlung auf das Brennende. Man sagt: Er ist ein Hirt für alle Menschen; nichts Böses ist in seinem Herzen. Wenn seine Herde sich verirrt, dann verbringt er den Tag, um sie einzufangen. Die Herzen brennen, daß er ihr Wohl ... vollbringe. Wahrlich, er schlägt die Sünde, er streckt den Arm gegen sie aus ... Wo ist er heute? Ob er vielleicht unter euch schläft?"

In einem anderen Text aus dieser Zeit – er spiegelt das Pathos der damaligen Menschendarstellung wieder, wovon sich viele Beispiele in der bildenden Kunst erhalten haben – ist uns in der Form eines Zwiegesprächs mit der eigenen Seele ein ergreifendes Gedicht von den Leiden und inneren Kämpfen eines Verzweifelten, der den Tod sucht, überliefert. Vergebens warnt die Seele vor dem Sterben.

„Nie wirst du wieder hinaufkommen, um die Sonne zu sehen. Die da aus Granit bauten, die ... Pyramiden errichteten, die in dieser schönen Arbeit Schönes leisteten – ihre Opfersteine sind ebenso leer wie die der Müden, die auf dem Uferdamm sterben ohne Hinterbliebene, von denen das Wasser sich seinen Teil fortgenommen hat und die Hitze, zu denen die Fische des Ufers reden."

In vier streng gebauten Strophenfolgen, die von diesem Gespräch eingerahmt werden, gewinnt der Lebensmüde die Zustimmung der Seele zum freiwilligen Sterben.

„Zu wem spreche ich heute?
die Herzen sind frech
ein jeder nimmt die Habe seines Nächsten.

Zu wem spreche ich heute?
Der Sanfte geht unter
Der Freche kommt zu allen Leuten hin.

Zu wem spreche ich heute?
Es gibt keine Gerechten,
Die Erde ist ein Beispiel von Übeltätern.

Der Tod steht heute vor mir
Wie wenn ein Kranker gesundet
Wie wenn man ausgeht nach der Krankheit.

Der Tod steht heute vor mir,
Wie der Geruch der Myrrhen –,
Wie wenn man am windigen Tage unter dem Segel sitzt.

Der Tod steht heute vor mir,
Wie der Geruch der Lotosblumen –
Wie wenn man am Ufer der Trunkenheit sitzt."

Das Studium der altägyptischen Kunst wird sich noch aus anderen Beweggründen lohnen, als im Hinblick auf künstlerische Bestrebungen unserer Zeit. Ist schon das Niveau ägyptischer Durchschnittsarbeiten bewunderungswürdig, so gehören ihre Meisterstücke zum Besten der bekannten Kunst. Darüber hinaus regt das Betrachten der altägyptischen Werke zwei lohnende Gedankenreihen an. Einmal die Frage, wie sich innerhalb dieser ältesten uns zugänglichen Kultur das künstlerische Element verselbständigt hat, das wir eng verknüpft und in Wechselwirkung mit dem religiösen vorfinden. Und die andere, – da wir den Ursprung der mittelländischen Kunst auf Ägypten zurückführen müssen, – nach dem unverjährten Wert dieser Kunst für uns. Wir fühlen uns ihr als späte Abkömmlinge verpflichtet und ihre Reste üben auf uns den erhöhten Zauber, den im heutigen Menschen das Vortreffliche, das in den Anfängen entstanden ist, mehr als das Spätere, scheinbar leichter Erzeugte zu wirken pflegt. Dies ist ein Symptom unserer Zeit, das uns in der Meinung bestärkt, gleichfalls in den Anfängen einer neuen Kunstepoche zu leben. Die Umkehr in der Kunst, die sich in Europa seit etwa 15 Jahren begibt, deutet zuverlässig auf eine Wiedergeburt der Künste. Darum enthüllt

sich uns der Wert, die kräftige Schönheit einer ursprünglichen Kunst, darum treibt es uns, ägyptische Bildkunst und ägyptisches Schrifttum, die so lange unter dem Wüstensand verborgen und in Gräbern ruhten, materiell und geistig wieder an den Tag zu bringen.

II.

Die ägyptische Plastik ist die ursprüngliche Leistung eines künstlerisch befähigten Volkes, dem bildende Kunst als Selbstzweck noch fremd war. Vielmehr fügte sich diese in Ägypten den umfassenderen Ordnungen ein, der Religion und Architektur. Gerade aus dieser zweifachen Gebundenheit, die dem reinen Auswirken des Künstlerischen noch Raum ließ, erwuchsen ihr unschätzbare Vorteile.

Die Fülle der religiös begründeten Bildwerke in Ägypten läßt uns darauf schließen, daß hier der Kunst eine große Aufgabe innerhalb der gesamten geistigen Ordnung zufiel. Tatsächlich waren die Ägypter ihrer Kunst im höchsten Maße verpflichtet; denn sie bedeutete ihnen mehr als religiöses Sinnbild oder Erlebnis des Schaffenden: Sie war Vermittlerin der Unsterblichkeit.

Das religiöse Fühlen der Ägypter kreiste schon in der Vorzeit um eine dunkle aber unumstößliche Vorstellung von der Fortdauer der menschlichen Persönlichkeit. Sie verdichtete sich im Verlauf ihrer Geschichte zu einer Unsterblichkeitslehre, die wir als schwer faßlich und fremd empfinden, weil sie nicht in den gewohnten dualistischen Voraussetzungen wurzelt. Sie begreift die Person als eine mannigfaltigere Wesenseinheit, die sich in einer fünffachen Spiegelung oder Brechung enthüllt. Die Formen, in denen sie sich ausprägt, oder deren Summe sie vorstellt, sind außer dem Körper: das lebenwirkende Wesen, das ihn im Tode verläßt, angeschaut unter dem Bilde des Seelenvogels, der seine Gestalt verwandeln und den Leib noch nach dem Tode heimsuchen kann. So überlebt er seinen irdischen Wohnsitz, wahrt aber nicht die Person des Gestorbenen. Dann das geistige Ich, ein immaterielles Gegenbild der Gestalt, das als ihr Ebenbild mit göttlichen Abzeichen dargestellt wird: der uns noch rätselhafte „Ka". Ihm werden Altäre und Statuen in den Gräbern errichtet und Opfer dargebracht. Als der Sonnengott die beiden ersten Götter geschaffen hatte, legte er seine beiden Arme hinter sie und verlieh ihnen den Ka, der seitdem allen Lebenden gespendet ist. Er

ist sichtlich der Inbegriff der Persönlichkeit: Könige und Götter, die den Menschen an Fülle und Wert des Persönlichen übertreffen, besitzen mehrere, viele Kas. Der Tote vereinigt sich mit seinem Ka. „Er werde begraben in seinem schönen Alter", heißt es in einer Inschrift, „er werde geleitet von seinen Kas zu den reinen Stätten, seine Hand werde von dem großen Gott ergriffen, er werde geleitet auf den herrlichen Wegen des Westens, auf denen die Verklärten wandeln." Im Ka ist mithin die persönliche Fortdauer nach dem Tode begründet. Auch der Schatten, der dem Körper untrennbar anhaftet und seinen Umriß abbildet, ist ein Teil jener Wesenseinheit, und zuletzt der Name, der die konventionellste aber eindeutige Bestimmung der Person enthält und ihr gesamtes Wesen wie in eine Formel schließt. Der mythologisch denkende Ägypter glaubte im Namen die Person selbst zu fassen, sie zu vernichten, wenn er ihren Namen verfluchte. „Siehe, mein Name wird verwünscht", heißt es siebenmal in sieben Strophen jenes Gespräches eines Lebensmüden mit seiner Seele. Von dem König wurde deshalb nicht mit Namen geredet, sondern er wurde als „Pharao", d. i. „das große Haus", (z. B. die hohe Pforte) als Sinnbild der Regierungsgewalt bezeichnet. Ein Mythus berichtet, Isis habe einst dem Sonnengott „mit den vielen Namen" durch List das Geheimnis seines höchsten verborgenen Namens, in dem seine Gewalt begründet war, entrissen und so seine irdische Herrschaft vernichtet.

Diesen komplizierten Spekulationen der Ägypter, die die Grundfragen des Seins und der Persönlichkeit nicht summarisch, sondern eindringend lösen wollten, gab eine angeborene künstlerische Gesinnung die besondere Richtung.

Die ägyptische Religion erkannte nicht — wie die christliche — Unsterblichkeit als die wesentliche Bestimmung, als Qualität der Seele; sie kannte nur ein Weiterleben nach dem Tode, bedingt durch die Erhaltung des Körpers. Das Alter dieses Glaubens bezeugen die frühsten vorgeschichtlichen Gräber: die Toten — in der hockenden Lage beigesetzt, in der sie im Mutterkörper der irdischen Geburt entgegenreiften — sind in Matten oder Tierfelle gehüllt, oder ein Tongefäß verhütete den Zerfall des Leichnams. In späterer Zeit wurde er kunstreich einbalsamiert, wovon Herodot im 86.–89. Kapitel berichtet. Wie entscheidend die Erhaltung der Mumie für den überlebenden Teil war, bezeugt das mühsame Bergen an unzugänglichen, sorgfältig verschlossenen Orten.

Inmitten dieses materialistischen Gedankengangs finden die Ägypter plötz-

lich in sich die Spannkraft zu einer Umkehr. Sie setzen neben die Mumie als gleich wirksames Instrument der Unsterblichkeit die Statue ein. Das nur Körperliche verflüchtigt sich und der Nachdruck liegt nun auf der Form; denn nur in der Form stimmen Körper und Statue überein. Hier löste den Philosophen der Künstler ab. Es war der geniale Einfall eines Volkes von Künstlern, das gemeißelte oder geschnitzte Bild zum Unterpfand der Unsterblichkeit zu erklären. Indem es so die Kunst mit seinen tiefsten metaphysischen Bedürfnissen verband, sicherte es ihr von Anbeginn jede Förderung und den glänzendsten Aufstieg.

Der Gedanke, daß in der Form eines Dinges und nicht in der Materie sein Wesen sich ausdrücke, kehrt z. B. bei mittelalterlichen Mystikern wieder. „Es ist nun ein ausgemachter Satz: – heißt es bei Eckehardt – immer die Form gibt der Materie ihr Wesen." „Die Vernunft harrt der Wahrheit, wie die Materie der Form harrt. Wie die Materie nicht ruht, sie werde denn erfüllt mit allen Formen, so ruht die Vernunft nimmer als allein in der wesenhaften Wahrheit."

Die Ägypter indessen überwanden noch die Grenzen eines Denkens, das annehmen konnte, das Wesen der Dinge erschöpfe sich im Anschaulichen. Sie hatten schon in der Vorzeit das Außerordentliche geleistet, für das sinnlich Wahrgenommene wie für die Vorstellungen der Innenwelt konventionelle, dem Kundigen geläufige Zeichen – die Bild- und Lautschrift – zu erfinden und hatten damit die notwendigen Garantien für eine geistige Kontinuität geschaffen. „Gottesworte" nennen die Ägypter ihre Hieroglyphenschrift. Wieder spiegelt sich im Religiösen die anfänglich überwältigende Erkenntnis, daß es in die Hand des Einzelnen gegeben sei, beliebige Inhalte der äußeren und der inneren Wirklichkeit einzufangen und unzweifelhaft, mühelos zu übermitteln: der geschriebene Name verbürgte, wenn Mumie und Statue zerstört waren, die Fortdauer nach dem Tode. „Ich schreibe deinen Namen auf den heiligen Baum mit der Schrift meines eigenen Fingers, ... du wirst länger dauern als die Zeit des Himmels", spricht Atum zu Ramses II. (Ramesseum.) Deshalb beseitigte ein König, der seinen Vorgänger und Widersacher im Eigentlichsten treffen wollte, vor allem dessen Inschriften, wo er sie finden konnte.

In den frühesten Zeiten des ägyptischen Denkens hatte die Erkenntnis der Unsterblichkeit die Bildkraft der Seele bis zum Rausch gesteigert. Wir spüren noch einen Abglanz der mächtigen Visionen in den Sprüchen der Pyramideninschriften, der ältesten religiösen Texte, deren Fassung in die Vorzeit zurück-

reicht. Der Tote erstürmt den Himmel als neuer Gott. Im Angesicht der ganzen Natur und der harrenden Götter erhebt er sich aus der Zeit in die Ewigkeit. Unsterblichkeit ereilt ihn wie ein Schicksal:

„Wache auf,
Erhebe dich,
Stehe auf,
Sei rein!
Dein Ka sei rein,
Deine Seele sei rein!"

„Erwache, erwache,
Stehe auf,
Setze dich,
Schüttle die Erde von dir
Ich komme!"

„Er geht zum Himmel wie die Falken,
Seine Federn sind wie die der Gänse,
Er stürmt zum Himmel wie der Kranich,
Er küßt den Himmel wie der Falke,
Er springt zum Himmel wie die Heuschrecke,
Er fliegt fort von euch, ihr Menschen,
Er ist nicht mehr auf Erden,
Er ist im Himmel
Bei seinen Brüdern, den Göttern."

„Der Himmel regnet,
Die Sterne kämpfen.
Die Bogenträger irren umher,
Die Gebeine des Akeru zittern:
Wenn sie ihn gesehen haben,
Wie er aufgeht und beseelt ist als Gott,
Der von seinen Vätern lebt
Und von seinen Müttern ißt.
Seine Herrlichkeit ist im Himmel,
Seine Kraft ist im Horizont,
Wie die des Atum seines Vaters, der ihn erzeugte;
Er erzeugte ihn, der stärker ist als er selbst."

„Es spricht der Himmel,
Es zittert die Erde,
Es erschrecken die Götter von Heliopolis
Über das Geräusch des Opfers für mich."

„Der Himmel dröhnt,
Die Erde ächzt,
Es kommt Horus,
Es erscheint Thot."

„O, Re Atum, dein Sohn kommt zu dir,
Er kommt zu dir,
Du läßt ihn bei dir wohnen,
Du schließest ihn in deine Arme,
Ihn, deinen leiblichen Sohn, ewiglich."

Vor Schreck fahren die Götter aus dem Schlafe auf,
„Vor dem großen Vogel, der aus dem Nil kommt,
Vor dem Schakalsköpfigen, der aus den Tamarisken kommt."

„Geb aber, den einen Arm gen Himmel,
Den andern auf die Erde gestützt,
Meldet mich dem Re."

„Du gehörst zu denen, ... die Re umgeben,
Die vor dem Morgenstern sind.
Du wirst geboren wie der Mond an deinen Neumonden
Re lehnt sich auf dich im Horizont."

„Die Tore des Himmels werden dir geöffnet,
Die Tore des kühlen Wassers werden dir aufgetan.
Du findest Re stehend,
Er nimmt dich bei der Hand,
Er führt dich in die beiden Götterwohnungen des Himmels,
Er setzt dich auf den Thron des Osiris."

„Er fand die Götter stehend,
Gehüllt in ihre Gewänder,
Ihre weißen Sandalen an ihren Füßen.
Sie werfen ihre weißen Sandalen zu Boden,
Sie legen ihre Gewänder ab:
Unser Herz ward nicht froh, bis du kamst."

Ich erhebe meinen Arm gegen die Menschen,
Die Götter kommen zu mir unter Verbeugungen.

Ich habe deinen Glanz, o Re, mir zur Treppe unter meinen Füßen gemacht,
Daß ich darauf emporsteige zu meiner Mutter,
Der lebenden Schlange am Haupte des Re."

(Erman und Sethe.)

Diese wenigen Beispiele mögen außerdem zeigen, daß die religiösen Dichtungen der Ägypter in der sinnlichen Kraft ihrer Sprache und der Größe des Schauens sich der ägyptischen Bildkunst an die Seite stellen.

Wir lernten die besondere, dem ägyptischen Geist gemäße Fassung des Unsterblichkeitsglaubens kennen. Der Glaube an die lebenwirkende Kraft der „Form", der sich darin ausprägt, hat einst den Prozeß des Sprachbildens selbst geleitet: ein Bildwerk „schaffen" heißt nämlich im Ägyptischen „zum Leben bringen", die Tätigkeit des Plastikers wird durch die Kausativform des Wortes „leben" bezeichnet. Daß hier keine Lautähnlichkeit, sondern ein innerer Grund waltete, wird durch das Vorkommen von Eigennamen für Statuen bestätigt, was diese zu Individuen erhebt. So hieß ein Standbild Thutmoses III: „Millionen von Jahren im Hause des Vaters Osiris." Das ägyptische Wort für bilden und andere Wörter, die es zuweilen ersetzen, stellt demnach unzweideutig den schöpferischen Vorgang über das Handwerk (Skulptur, Plastik, Rundfigur) und den Zweck (Statue, Standbild). Der Mythus gestaltete das Motiv in seiner Weise aus: der Urgott Ptah, der einst sich selbst, die Götter und alle Dinge schuf, ist zugleich der Schöpfer der Kunst und der Werkstätten. Sein Hoherpriester führt den Titel „Oberster aller Kunstwerke"; sein Name scheint mit einem seltenen Wort für „bilden" eng zusammenzuhängen. Die Texte nennen ihn:

„Ptah, schön von Angesicht, Erhabener, Bildner der Erde,
Laß mich vor dir stehen, deinen Ka vor mir,
Laß mein Auge deine Schönheit sehen." Statue, Berlin.

„O Ptah, ich habe dich in mein Herz geschlossen,
Mein Herz ist gefüllt mit Liebe zu dir,
Wie eine Wiese mit Knospen!
Ich habe mein Haus neben deinen Tempel gesetzt,
Wie ein Diener, der seinen Herrn verehrt." Stolk.

Renoir und mit ihm andere Moderne haben das Fehlen des religiösen Impulses für das zeitgenössische Kunstschaffen tief beklagt. Wirklich liegt heute durch diesen Umstand eine fast zu große Belastung der Kunst vor. Der Künstler von heute, der Antrieb und Fähigkeit zum Endgültigen in sich fühlt, hat nicht nur wie früher das mühevolle Durchdenken und Lösen der überlieferten, rein sachlichen Probleme zu leisten, sondern ist genötigt, auch

das ganze metaphysische Fundament des Kunstwerks aus Eignem zu bestreiten, das vordem im religiösen Inhalt wurzelte. Daher im 19. Jahrhundert so viel vortreffliche Malerei und so wenig eigentliche Kunst.

Die ägyptische Kunst war begünstigter. Sie blickte mühelos auf unermeßliche Horizonte:

„O ihr Hohenpriester, die ihr im Hause des Ptah seid,
Und ihr Priester von Memphis!
Hütet euch zu sagen:
Wir entfernen dein Bild, das den Herrn der Ewigkeit schaut.
Statue, Leiden.

Ihre Abbilder des Irdischen spiegelten die Unendlichkeit; in ihr ereignete sich, allen sichtbar, die sinnfällige Bindung des Greifbaren und des Visionären. Im Einzelnen bestimmte die religiöse Aufgabe Motiv und Gesamthaltung eines ägyptischen Bildwerkes. Da sie den Menschen beziehungslos, der Außenwelt entfremdet, dachte, suggerierte sie plastische Stellungen voll Ruhe und Feierlichkeit, die eine innere Erhebung oder den Inhalt eines Lebens aussprachen; Statuen, von denen der Gott sagen durfte:

Ich stelle dein Bild in meinem Tempel auf
Und staune über dich. Stele, Thutmoses III.

Sie begünstigte auch die ursprüngliche, im Kunstwollen selbst begründete Neigung der Ägypter für harte Gesteine wie Granit, Diorit, Basalt.

Schließlich drang auch das Rituelle der ägyptischen Religion als strenger, ordnender Sinn in die bildende Kunst ein.

III.

Die ägyptische Plastik, die am religiösen Gedanken erwachte, war seit der Frühzeit eng der Architektur verbunden. Sie war in ein architektonisches Ganze hineinkomponiert oder zierte, eine entzückende Schöpfung der Kleinkunst, ein Gerät. Ein Bildwerk solcher Art weist in seiner Anlage und Gliederung, so begrenzt und bestimmt es in sich sei, stets über sich hinaus und darf nicht wie ein modernes Atelierwerk beurteilt werden, das seinen Sinn und Zweck nur in sich selbst trägt. Diese Plastik kommt nirgends zu ihrem Recht, als an dem ihr vorbestimmten Platz, dessen Maßen, Linien, Farben und Lichtstärke sie genau entsprach. Dennoch ging die Vollendung

der ägyptischen Architektur keineswegs der bildenden Kunst voran, es bestand vielmehr eine innere Ähnlichkeit ihres Bildungsgesetzes. Die ersten Merkzeichen künstlerischer Synthese in Ägypten sind Ornament und Mythus. Im Mythus ruhen bereits die Elemente der Poesie, und die ersten planmäßig geordneten Figuren erscheinen auf Tonvasen, der abstrakten Schönheit des Gefäßes dienend, die in ihren Linien wiederklingt. Die ägyptischen Künstler kamen vielleicht in den Reliefs, die ihre bildnerische Natur besonders rein spiegeln, am frühesten zu Kunstleistungen. Die ersten Reliefs, von der Bilderschrift noch nicht streng geschieden, finden sich auf Grabsteinen, Siegestafeln und Vasen der ältesten Könige. Der Mittel und Grenzen dieser Kunst noch ungewiß, versuchte man verschiedene Arten der Reliefbildung und der Komposition. Man kann deutlich die Bemühungen verfolgen, die zu dem endgültigen Stil führten, der manche tüchtigen Züge – eine kräftigere Innenzeichnung und frischere Umrisse – der erstrebten Bildeinheit opferte. Unter der Regierung des Menes etwa ist dieser Stil gefestigt, dessen hohen Rang die auf Tafel 99 abgebildete Grabstele anzeigt. Erst in der III. Dynastie war die Architektur soweit, um selbst der Bilder zu bedürfen: Man bezieht das Relief in den Baugedanken ein, dem es sich niemals wieder entfremdete und der es zu seiner reichen Entfaltung bewegte.

Die Architektur, die auch die anderen Bildkünste, Rundplastik und Malerei, sich verband, stimmte in Ägypten wie in Griechenland auf eine fast wunderbare Art mit der Landschaft zusammen; beide ergänzen einander zu einer Gesamtheit. Die Architekten fanden sich vor die schwierige Aufgabe gestellt, ihre Bauwerke und Denkmäler gegen ferne, ausgebreitete Horizonte aufzurichten. Hinter ihnen dehnen sich wellig ansteigende Sandhügel oder erhebt sich das Felsplateau. Tiefer unten die breite Furche des Stromes. Darüber hängt das reine Blau der Luft, ohne Farbenabstufung, ohne Wolkenschatten. Es gelang ihnen, in ihre Konzeptionen diese übermächtige Landschaft mit den großen ruhenden Formen, den starken gesonderten Farben und dem intensiven Licht, das die Gestalten weder verwischt noch überspannt, hineinzunehmen. Sie beherrschten mit ihren Kunstvorstellungen diese Landschaft, die wiederum alle künstlerischen Formen gleichsam aufgelöst enthält. Diese Natur gab ihren Geschöpfen die Fähigkeit, groß zu sehen. Denn es bildet sich an den immer wiederkehrenden Formen einer Landschaft – zumal in Ägypten – ein fester Besitz an Formvorstellungen, ein bestimmtes Proportionsgefühl. Michelangelos

Traum inmitten einer kleiner gestimmten Welt – der Felskoloß von Carrara – war in Ägypten verwirklicht. Die ägyptischen Bautypen dürften die dieser Landschaft angemessenen Formen erschöpft haben.

Die Pyramiden, in ihrer endgültigen Form die starrsten Entwürfe unseres Raumbewußtseins, erheben sich in regelgeradem Gefüge über dem welligen Boden und über ihre Tempel. Ihre ungeheuren polierten, oft polychromen Mantelflächen und die steilen Kanten sammelten die fliehenden Formen und Linien des Geländes in dem glänzenden Pyramidion, das sie dem Licht entgegenhielt, in das die ganze Bewegung zusammenstrahlte. Die farbigen Bekleidungen und die vielleicht einst vergoldeten Spitzen – der Granitobelisk von Heliopolis trug noch im 14. Jahrhundert n. Chr. ein Pyramidion aus Kupfer – sind zerstört, doch deuten uns die von H. Schäfer übersetzten Inschriften eines leuchtend polierten Pyramidions aus Granit, das einst eine kalksteinverkleidete Pyramide abschloß, den Sinn dieser kühnen Kombination von Masse, elementarer Form und Lichtkonstruktion: „Amenemhet III. schaut die Schönheit der Sonne." „Geöffnet ist das Gesicht König Amenemhets, er schaut den Herrn des Horizonts, wie er den Himmel durchfährt." „Höher ist die Seele König Amenemhets als die Höhe des Orion und sie vereinigt sich mit der Unterwelt."

Die Pyramidenerbauer stellten in die großlinige Umgebung eine in sich ungegliederte Form als Monument, und umgaben sie mit den einförmigen Gräbern der Vornehmen, rechteckig abgeflachten Grabhügeln, deren Innenwände, wie die der Pyramidentempel, Reliefs überzogen.

Auch die reicher gegliederten Tempelbauten entlehnten den monotonen Kurven des Landes die strengste Einfachheit der Gesamtverhältnisse. Starke, geböschte Mauern, an der Fassade zu Pylonen erhöht, umschließen die Höfe, Säulenhallen und Kapellen des inneren Baues. Vor ihnen standen, den Dimensionen des Tempels gemäß, übergroße Königsstatuen, die sich in festen Umrissen von der Pylonwand abhoben. Sie wurden in Anbetracht ihrer Maße fast nur summarisch durchgebildet; zudem wußten die Ägypter, daß in der großen Umgebung das Detail sich verliert. Reihen von Widdern oder Sphinxen – vorzeitliche Symbole – führten bis zu den Toren. Ihr regelmäßiger Rhythmus vermittelte von fern her zwischen Landschaft und Gebäude, bestimmte dem Herankommenden die Richtung und nahm seine Schritte in die Gesamtbewegung des Baues auf. Gerade diese sparsamen,

hart gegeneinander stehenden Bauformen bezeichnen das Bild der großen ägyptischen Tempel. Daneben bestanden zwar kleinere, der Landschaft geöffnete Bauten, doch waren sie weniger verbreitet. Ein wuchtiges Gesims, der stärkste plastische Akzent der großen Steinflächen, faßte den Bau unvergleichlich zusammen. Der kräftige vorspringende Rundstab leitet eine Hohlkehle von reinster Zeichnung ein. Die abstrakte Schönheit ihrer Kurve wetteifert mit der natürlichen eines geneigten Palmblattes, und die Ägypter empfanden diese Assoziation so gültig, daß sie nicht müde wurden, sie durch ein farbiges Ornament von Blättern hervorzurufen. Eine wagerechte Platte begrenzt das Gesims scharf gegen den Luftraum; jeder Übergang fehlt. Nichts von den blühenden Ranken durchbrochener Akroterien oder Palmetten, in denen das Lineament eines griechischen Tempels ausklingt. Schroff und kantig stehen diese Steinkörper vor den Hügeln und dem Horizont. Die ägyptische Mauerbekrönung ist übrigens in sich so endgültig proportioniert, daß sie sich jedem Maße fügt. Sie ist gleich vollkommen am Tempelpylon wie am meterhohen Alabasterschrein. Ähnlich Unbedingtes vermochten nur noch die Gotiker, die in Tabernakeln und Sakramentshäuschen ihre großen Baugedanken ausspielten.

Die Ägypter hatten in ihren Freibauten vor allem eine äußerste Stabilität angestrebt. Sie zogen die letzte Konsequenz in Tempeln, die sie ins Felsplateau selbst höhlten. Auch zu diesen Felsentempeln leiteten Sphinxreihen oder Terrassen hin; zuweilen wurde die Bergwand wie in Abusimbel Tafel 7 selbst zum Pylon, an dem 20 m hohe thronende Königsstatuen aus dem Felsen herausgehauen sind. Eine solche Schauseite kündigte Tempelräume an, die 55 m tief in das Steinmassiv eindrangen. Vor dieser Architektur der gesteigerten Massen und Maße hätte Goethe nichts von „erstarrter Musik" verspürt; sie ist unallegorisch bis auf den Grund, selbst in ihren bildumkleideten Säulen.

Die ägyptischen Baumeister brachten die allgemeinen Eigenschaften des Gesteins: Schwere, Festigkeit, Starrheit und Härte, auf andere Weise zum Klingen als die Griechen und Gotiker. Der dorische Tempel verwirklicht ein statisches Geschehen, das dem statischen Erleben der menschlichen Natur gemäß verläuft. Seine Glieder formen und ordnen sich nach ihrer Bestimmung: den im Bauwerk vollzogenen Ausgleich der strebenden und lastenden Kräfte restlos auszusprechen. Er besitzt die organische Einheit, deren einzelne Züge in der

ersten Anlage bereits gegeben und vorgezeichnet sind. Der griechische Künstler vertiefte sich vor allem in die Bildsamkeit seines Steinmaterials.

Die Gotiker richteten ihr Formdenken auf gewaltige Raumschöpfungen, die sie in einer bis zum Äußersten differenzierten Steinmasse verwirklichten. Sie betonten die senkrechten Tendenzen bis zum völligen Verschleiern der horizontalen raumabschließenden Kräfte. Sie bildeten gleichsam im entmaterialisierten Stein.

Die Ägypter aber entwarfen Bauwerke rein aus der Natur der Steinmasse heraus. Sie begriffen die architektonische Wucht der ungegliederten Wand. Ihre Mauern sind riesenhafte geglättete Steinkörper; ihr architektonisches Grundmotiv: Die Undurchdringlichkeit des Steins und die Quantität. „Aber die Quantität in ihren höchsten Steigerungen wirkt als Qualität" (Nietzsche) und die Ägypter steigerten ins Ungemessene, sowohl Masse wie Zahl ihrer Gebilde, die sie im Tempelkomplex – in intensiver Steigerung – immer mehr zusammendrängten. Ihre Tempel bildeten nicht einen abgegrenzten Formgedanken ab, sondern waren in ihrer Gesamtanlage symbolisch. Im griechischen Tempel ist alles angemessen, und diese Angemessenheit ist seine Schönheit. Der Ägypter aber empfand das Unermeßliche, deshalb suchte er mit seiner Kunst dessen Symbole. So fand er in der Pyramide eine abstrakte Form, die an kein Maß gebunden ist, und ersann einen Tempelgrundriß, dessen Sinn nicht notwendig eine bestimmte Ausdehnung voraussetzte. Wie oft wurde ein ägyptischer Tempel durch hinzugefügte Räume vergrößert. Die Wirkung wurde dadurch nicht gemindert, sondern der Eindruck der Pracht und Größe nur verstärkt. Dieser Tempel ist nach seiner Grundidee, die später in der altchristlichen Basilika wieder auflebte, ein sehr kostbar gestalteter Weg zum Sanktuarium, der die Distanz zum Allerheiligsten nicht fern genug geben kann. Seine Erbauer leitete der Gedanke, die religiöse Erregung durch bewußte optische und räumliche Konzentration der Bauanlage auf das Höchste zu spannen. Der Weg führte von der Sphinxenstraße durch Tore, Vorhöfe und Säulenhallen, deren überhöhtes Mittelschiff die Richtung zum Heiligtum anwies: durch zunehmend dichtere, dunklere, niedrigere Räume zum verschlossenen Götterschrein. Von der Helligkeit des ägyptischen Tages führte er durch viele Abstufungen in das Zwielicht der Kapelle, von der ausgebreitetsten Landschaft zum engsten Gehäuse, vom offenkundigen Leben zum göttlichen Geheimnis. Seine Mauern, Pfeiler und Säulen waren mit Reliefs und Malereien wie mit Bilderteppichen

verhangen. Man begreift hier die künstlerische Logik, die dem ägyptischen Relief die Körperlichkeit des griechischen verweigerte. Gerade das Flachrelief mit seiner sparsamen Formbezeichnung mußte dem Betrachter die Undurchdringlichkeit der Steinwand, ihren Widerstand gegen Eingriffe sinnfällig beweisen; zumal man für Außenwände eine weit sichtbare Art, das versenkte Relief, bevorzugte, das so in den Stein hineingeschnitten war, daß seine Umrisse isoliert neben den flachen Figuren zu stehen schienen. Großbewegte Gestalten und Szenen breiten sich über die Wand. Fast flächenhaft sind die Figuren auf die massive Mauer projiziert, deren Struktur davon nicht berührt wird. Sie unterscheiden sich nach Zweck und Bildung von dem griechischen Figurenfries, dessen starke plastische Bewegung in einer bestimmten Zone die Steinmasse selbst ergreift und den nachdrücklichen aber harmonischen Gegensatz der Wandfläche und des plastischen Frieses schafft. Die ägyptischen Meister nutzten das optisch-räumliche Widerspiel fast körperloser bewegter Formen gegen die ruhende Masse zu raffinierten Kombinationen. Tatsächlich lag dem großen elementaren Kunstempfinden der Ägypter nichts ferner als Primitivität. Sie hatten ihre künstlerische Urteilskraft früh geläutert und wußten seit der Vorzeit, auf welche Art eine steingefügte Mauer den Sieg menschlicher Kunst über den rohen Naturstoff darstellen kann. Für Kyklopische und Rustikafassaden fehlte ihnen der Sinn. Vor allem veredelten sie ihr Material, indem sie seine latenten, natürlichen Eigenschaften – Glätte und Glanz – an den Tag brachten. So sehr scheuten sie sich, das geglättete Antlitz ihrer Wände auch nur von den feinen Steinfugen durchziehen zu lassen, in die man – wie ein arabischer Reisender des 13. Jahrhunderts sagte – weder eine Nadel noch ein Haar stecken konnte, daß sie Mauern und Reliefs noch mit einer dünnen Stuckschicht bekleideten. Die Wand war so für das Auge nicht mehr aus Teilen zusammengesetzt, sondern wurde gänzlich die Form, als welche sie vorgestellt war, ein einheitlicher Block, der die Spuren der Bauarbeit nicht mehr ahnen ließ. Zu anderen Zeiten gewannen Künstler gerade aus Fugen und Schichten, diesen Merkmalen des Entstehungsprozesses, Architektur-Motive. Der Ägypter hingegen schätzte das unbedingt Fertige. Die Spuren der Arbeit, das persönliche Gepräge stehen zu lassen, das uns heute so allgemein an einem Kunstwerk fesselt, verwirft er, da er nicht aus dem Technischen bildet, sondern aus einer Vorstellungswelt, die die synthetische Komposition enthält. Ein Mensch, der das Übergroße will, darf nicht das

Meßbare zeigen. Deshalb verkleideten oder polierten die Ägypter jeweils ihre Architekturen, Bilder und Steingeräte und signierten kaum ein Werk.

Die gesamte ägyptische Architektur und Plastik war farbig. Starke klangkräftige Farben, die den reinen Tönen der Landschaft antworteten, ohne sie zu kopieren, unterstützten die sparsamen plastischen Akzente der Bauten und breiteten sich über die Skulpturen aus. „Die Farbe spricht da, wo die Form nicht mehr sprechen kann." „Farben benutzen und ausspielen, die die Natur nicht hat, die in ihr nie vorkommen, sich also in bewußtem Gegensatz zu ihr stellen"; darin sah Böcklin das künstlerische Verfahren. Er hatte bei seinen eigenen Versuchen manches beobachtet: „Wenn man farbig zu arbeiten anfängt, lernt man erst die Antike verstehen. Denn für die Zwecke einer bemalten Skulptur ist höchste Vollendung der bildhauerischen Arbeit und höchste Einfachheit nötig." „Die Bildhauerarbeit kann für die Bemalung nicht ‚fini' genug sein. – Die Farbe bringt alles an den Tag." In Ägypten waren diese Vorbedingungen erfüllt, das Handwerk war hier traditionell vortrefflich.

Neben den Reliefs der Tempel und Grabwände kannten die Ägypter wie die Griechen Rundfiguren als Bauglieder, die sie ebenfalls anders verwandten als diese. Die ionischen Karyatiden – dem herberen dorischen Stil blieb die Form fremd – tragen auf einer niederen Krone das Gebälk. In ihrer frühen Form am Schatzhaus zu Delphi ist ihre Silhouette und Zeichnung architektonisch; wir sehen eine am Menschen orientierte Variante des Trägers. Später werden sie, wie die griechischen Sockelfiguren, in Kontrapoststellung gebildet; eine wirkliche Statue tritt also an die Stelle einer Säule; solche Trägerinnen sind figürliche Umschreibungen der Säulen, dynamische Allegorien. Als solche hat sie auch Vitruv überliefert. „Sie nahmen die weibliche Schlankheit zum Vorbilde, und machten anfangs die Dicke der Säulen von einem Achtel ihrer Länge, damit sie desto höher aussehen möchten; legten ihnen Basen unter, gleich wie Schuhe; brachten am Kapitäle Schnecken an, gleich Haarlocken, die zu beiden Seiten herniederhangen und zierten die Stirn mit Wulst und Fruchtschnur anstatt der Haare; am Stamme aber ließen sie Streifen gleich wie Falten am weiblichen Gewande, von oben bis unten herablaufen."

Der Ägypter vertauscht nicht, er verbindet Träger und Bild. Auf eigener Basis stehen an mächtigen Pfeilern die Mumiengestalten des Gottes Osiris. In strenger Schönheit steigt seine Silhouette vor dem gradlinigen Hintergrund auf, springt bei den gekreuzten Armen bis an die Kante des Trägers vor,

begleitet sie bis zu der rechteckigen Linie der Schulter, die scharf einbiegt und steigt in schlanker Rundung nahe an das Gebälk. Die übergreifenden Arme gliedern und beschatten gleich Giebeln die untere Gestalt; ihre plastische Wucht gleichen die flachen Diagonalen der gekreuzten Szepter aus. In göttlichem Gleichmut lächelt die unbewegte Maske und die hohe sie krönende Mitra führt in die reine unbildliche Architektur hinüber.

Im Osirispfeiler ist abstrakte Form und Gestalt gesondert; die letztere bleibt für den Bau statisch indifferent. Dem Ägypter nämlich ist die griechische Allbeseelung von Grund aus fremd, er scheidet streng zwischen dem Lebendigen und dem Seelenlosen. Nur in wenigen Fällen verwandte die ägyptische Kunst Teile von Menschenfiguren als wirkliche Bauglieder: z. B. liegende Feinde tragen den Sockel einer Königsstatue. Dies ist nur Symbol ihrer Knechtung und bezeugt gerade ein grundsätzliches Ablehnen der menschlichen Gestalt als eines dienenden Architekturteils. Auch an den Pfeilern, deren Würfelkapitelle auf ihren Seiten das Haupt der Göttin Hathor tragen, ist die menschliche Form kein architektonisches, sondern ein hieratisches Symbol, das bereits im vierten Jahrtausend dekorativ angewandt wurde. Die Hathorpfeiler sind sehr merkwürdige Gebilde. Aus der frühsten Vorzeit übernommen, haben ihre Bilder etwas von der Starrheit der in Totemsäulen gebannten Ahnengötter, das dem humanen Geist der geschichtlichen Ägypter widersprach. Die gefestigte Bildanschauung liegt hier – wie bei den tierköpfigen Göttergestalten – so weit zurück, daß sie in der historischen Zeit nicht mehr künstlerisch erlebt und fortgebildet wurde. Auch diese Götterformen sind konventionelle Symbole, an denen nicht zu rütteln war. Das erfuhr Amenophis IV., der es versuchte, die Anschauung des Göttlichen in einem neuen lebendigen Sinnbild zu verwirklichen. Die ganze Schwere des Vergangenen stemmte sich gegen sein Werk und zerbrach es. Und doch hingen mit dieser verhängnisvollen „Trägheit", die alle unvermittelten Umwälzungen abwehrte, die tüchtigsten Anlagen des Volkes zusammen.

Die Kunstanschauung, der die Osirispfeiler entstammen, wirkte auch in der ägyptischen Plastik. Auch hier die Vorliebe für den ausdrucksvollen Gegensatz von Statue und Block, ein Formkontrast, der sogar – in den Hockerfiguren – in das Bild selbst aufgenommen wurde. Der Pfeiler begünstigte zwar die Erhaltung des Werkes, aber für den überlegenen ägyptischen Bildhauer war das formale Moment ausschlaggebend. Der Ägypter stellte sich überhaupt

seine Steinfiguren nur vor einem festen Hintergrund vor, niemals gegen den Luftraum, der ihre Masse vernichtet hätte. Der Hintergrund ist ein wesentlicher Faktor der Konzeption. Bei den Pfeilerstatuen diente der Rest des Blockes, aus dem die Figur „ins Leben getreten war", als die Wand, die ihre künstlerische Existenz bedingte: Sie gibt für die Tiefenbewegung ein festes Maß an, und die Silhouette kann sich gleichmäßig abheben. Der Ägypter betont einzig den Gegensatz der organischen und der geometrischen Formenwelt; niemals hätte seine Kunstgesinnung jenes Steigern einer Form am Ungeformten, jenes genetische Kunstverfahren zugelassen, das oft den Stil der Marmorwerke Rodins bestimmte. Diese, einem bewegten plastischen Stil nicht notwendig widersprechende künstlerische Methode, ist nur in den Werken des einzigen Michelangelo, und in einigen Barockschöpfungen, überzeugend verwirklicht. Michelangelos mehr stürmisches als aufbauendes Temperament entlehnte dieses Äußerste an künstlerischer Sprache vielleicht in einer plötzlichen Eingebung, und über die ursprüngliche Intention hinweg dem schöpferischen Vorgang selbst als letzten Ausdruck des Gewaltigen. Michelangelo ließ ein Werk wie den Mathäus in dem Stadium der Durchbildung, das den gehemmten geistigen und körperlichen Drang optisch darstellt; gerade das Rätselhafte der halb im Stein gebundenen Formen, deren plastisches Leben noch im Hervortreten begriffen ist, überwältigt uns und erzeugt ein übermenschliches Pathos. Die fragmentarische Form – als Ausdruck eines endlos erregten Erlebens – ist hier die plastische Formel des Erhabenen.

„Wird die Seele ein Verhältnis gleichsam im Keime gewahr, dessen Harmonie, wenn sie ganz entwickelt wäre, sie nicht ganz auf einmal überschauen oder empfinden könnte, so nennen wir diesen Eindruck erhaben und es ist der herrlichste, der einer menschlichen Seele zu Teil werden kann." (Goethe, Philosophische Studie.)

„Wenn wir ein Verhältnis erblicken, welches in seiner ganzen Entfaltung zu überschauen oder zu ergreifen das Maß unserer Seele eben hinreicht, dann nennen wir den Eindruck ‚groß'. So sind die Pfeilerfiguren des Ramesseum, ist der Tempel von Abusimbel – groß."

„Wir haben oben gesagt, daß alle lebendig existierenden Dinge ihr Verhältnis in sich haben, den Eindruck also, den sie sowohl einzeln als in Verbindung mit andern auf uns machen, wenn er nur aus ihrem vollständigen Dasein entspringt, nennen wir wahr, und wenn dieses Dasein teils auf eine solche

Weise beschränkt ist, daß wir es leicht fassen können, und in einem solchen Verhältnis zu unserer Natur stehet, daß wir es gern ergreifen mögen, nennen wir den Gegenstand schön." So erscheint uns die Architektur und die bildende Kunst der Griechen schön.

In den ägyptischen Tempeln und Gräbern war außer für Reliefs und Pfeilerfiguren noch Raum für die Scharen der Rundbilder, die die Frömmigkeit der Könige und der Vornehmen ohne Unterlaß stiftete.

„Ich bildete Dein ehrwürdiges Bild,
das man herausführt gleich der Sonne.
Es erleuchtet die Erde mit seinen Strahlen."

(Papyrus Harris.)

„Siehe sehr herrlich ist der Weg, auf dem es kam,
herrlicher als alles den Herzen der Menschen."

(El Berscheh.)

„Ich machte dir große Bilder aus Sandstein im Hause des Re...
Dargestellt wie lebend."

(Papyrus Harris.)

„Ich erfüllte den Tempel mit Königsstatuen
Aus Granit von Elefantine und aus Quarz
Und allen kostbaren Gesteinen.
Vollendet und Werke der Ewigkeit.
Ihr Licht strahlt zum Himmel
Ihre Strahlen fallen auf die Gesichter
Gleich der Morgensonne.
Die Pylone dieses Tempels erreichen den Himmel
Sie vereinen sich den Sternen.
Das Volk sah sie
Und verherrlichte die Majestät des Königs."

(Stele Amenophis III.)

„Ich fuhr die Statue stromauf
Sie ward aufgestellt in dem großen Tempel
Fest wie der Himmel.
Meine Zeugen seid Ihr, die Ihr nach uns kommt.
Ich gebot über das ganze Heer,
Sie schafften voller Freude
Ihr Herz war froh
Sie jauchzten und priesen den König.
Sie landeten in Theben voller Freude.
Die Denkmäler ruhen auf ihrer Stelle bis in Ewigkeit."

(Statue in Karnak.)

„Ich baute einen Palast und legte ihn mit Gold aus.
Seine Decken und Mauern waren aus Lapislazuli ...
Seine Türen aus Kupfer
Seine Riegel aus Bronze
Sie schrecken die Ewigkeit!"

(Lehre des Amenemhet.)

Die Bauten und Bildwerke Ägyptens sind Schöpfungen eines Volkes, dessen Leben durch eine grenzenlose Sehnsucht im Ewigen verankert war.

IV.

Der erste Beweggrund der Kunst muß notwendig ein außerkünstlerischer gewesen sein. Erst die Tätigkeit des Bildens selbst kann die Produktivität ausgelöst haben, die imstande war, irgend eine vorhandene Absicht künstlerisch umzudenken. Auch in Ägypten ist „bilden" älter, als die bildende Kunst, und die Forderung der Religion, Götterfiguren und kenntliche Abbilder von Personen herzustellen, weckte in den dazu Geschickten die angeborene Fähigkeit der Bildgestaltung. Sie überließen es der Schrift, den außerkünstlerischen Anlaß der Figuren und ihre enge Verknüpfung mit dem Leben darzutun und vertieften sich in den sachlichen Teil ihrer plastischen Aufgabe. Dabei erhielt für sie, wie für jeden Künstler, das elementarste und allgemeinste Erlebnis – das Erfassen des Raumes und der ihn erfüllenden Formen – einen neuen und besonderen Sinn. Eine Kraft des Anschauens wurde in ihnen wach, die sie zwang, den Körper bewußt als eine rhythmische Folge von Formen vorzustellen. Sie entdeckten die Beziehung und Wechselwirkung dieser Formen und das plastische Leben der modellierten Flächen. Sie bauten Figuren auf, die durch die innere Konsequenz ihrer räumlichen Ordnung, durch die Intensität des erzielten Formeindruckes, durch die Kraft des inneren Lebens bezwingen, das sich stärker in den gereinigten Formen ausspricht. So wurde die Körperdarstellung zum künstlerischen Erlebnis.

Die ägyptischen Plastiken gehören zu den Werken, die man – unter dem irreführenden Einfluß des Entwicklungsprinzips als „archaisch-gebundene" Kunst zu bezeichnen pflegt, wie die babylonische, romanische, mexikanische. Es bleibt aber ein immer wiederholter Irrtum, ein technisch bequemes Auskunftsmittel, diese Kunstkreise als noch unentwickelte anzusehen, die sich nicht über eine gewisse Stufe des Daseins erheben. Vielmehr verhält es sich so, daß gerade

in ihnen, im Gegensatz zu den reicheren, aber weniger konzentrierten Stilen, das Plastische in einem besonderen Sinne entwickelt wurde. Daß es sich hier um prinzipielle Stilunterschiede, nicht um Entwicklungsstadien handelt, beweist das Aufkommen und die Verbreitung eines solchen rigorosen Stils, des romanischen, dicht hinter der bewegten spätantiken Plastik. Einen ähnlichen Stilwandel erleben wir in der gegenwärtigen Kunst.

Die ägyptischen Künstler gingen von wesentlich plastischen Voraussetzungen aus. Plastik ist reale Körpergestaltung; das ihr eigentümliche Material, in dem sie schafft, sind Formvorstellungen, die sich, auf einen widerstandsfähigen Stoff übertragen, an Menschen- und Tiergestalt auswirken. Je eindringlicher sich die plastische Kraft der Formen mitteilt, desto gültiger ist das Werk. Wenn nun eine Figur ganz durch sich selbst und ohne andere Assoziationen rein als plastisches Gebilde wirken soll, müssen in ihr all die Momente, die dem Raumeindruck der Gestalt dienen, besonders ausgezeichnet sein. Sie muß sich deutlich für das Auge von den umgebenden Formen scheiden. In ihr muß sich die Grundeigenschaft aller Körper – die Undurchdringlichkeit und der feste Zusammenhang der Masse – ebenso ungehemmt kundgeben, wie die sinnvolle Differenzierung der Teile, die uns den lebendigen Körper bezeichnet. So wird die reine – d. h. die wesentlich im Aufbau und in der Verbindung von Formen gipfelnde Plastik – stets gewisse elementare Züge aufweisen: eine bestimmt zusammenfassende Silhouette und ein gedrängtes Volumen, das übersichtliche Teilungen und planmäßig eingeordnete Glieder beleben. Diese plastischen Forderungen lassen sich vornehmlich an jenen ruhigen Stellungen und Körpermotiven verwirklichen, auf die die ägyptischen Künstler beständig zurückgreifen.

Gewiß sind unter solchen Kunstanschauungen die Grenzen der Rundplastik eng gesteckt. So haben denn beweglichere Völker – zuerst die Griechen –, bei denen auch die Tradition weniger geheiligt war als in Ägypten, der Kunst neue Aufgaben zugeführt. Dabei mußten sie allerdings von der altägyptischen, rein plastischen Begründung der Figuren abstehen und außerkünstlerisch, nämlich psychologisch bestimmte, aus Affekten und Handlungen fließende Figurenmotive zulassen. Solche Motive verwiesen die Ägypter mit ganz seltenen Ausnahmen – wie einige dem Relief entlehnte Gruppen und die anekdotischen, fast nur in kleinerem Maßstab gearbeiteten Dienerfiguren – in die Reliefplastik. Hier finden sich athletische und Kampfdarstellungen und

der Ausdruck der Gemütsbewegungen. Die Formphantasie der Ägypter war ursprünglicher. Sie wurde nicht wie die griechische und die italienische durch vorgestellte körperlich-seelische Aktionen bewegt, sondern unmittelbar durch die ruhende Gestalt. Deshalb erscheinen die ägyptischen Plastiken unpsychologisch und unpersönlich. Ihre Haltungen und Gesten sind die aller Menschen und aller Zeiten. Sie beziehen sich niemals auf ein vorgestelltes Objekt außerhalb des materiellen Raumes der Figur: sei es ein imaginärer Gegner wie bei den Tyrannenmördern und dem Borghesischen Fechter oder eine Versammlung von Menschen, wie beim Matthäus des Ghiberti und dem Moses des Michelangelo; ein Altar wie beim Idolino oder ein Wurfziel wie beim Diskuswerfer. Sie schmiegen ihre Formen nicht gleich Praxitelischen Statuen anmutig in die umgebende Luft; ihr Antlitz variiert nicht auf wunderbare Weise den Ausdruck der Seele je nach der wechselnden Beschattung wie jener merkwürdige frühgriechische Frauenkopf an der Säule des Artemision von Ephesos. Sie weisen niemals über sich hinaus. Sie wahren ihren konstruktiven Gedanken selbst unter ungünstigen Bedingungen. Jede ein geschlossenes, in sich gefestigtes Gebilde, eine plastische Welt. Eine so orthodoxe Kunst wie die ägyptische, konnte ihrer Natur nach nur die in Ruhe verharrende Gestalt als einwandfreien plastischen Vorwurf gelten lassen. Sitzen, festes Stehen, Hocken, Knieen sind ihre häufigsten Motive.

Schon der flüchtige Besucher ägyptischer Sammlungen bemerkt gewisse Züge, die den Figuren der verschiedenen Epochen gemeinsam sind.

Die Ägypter verarbeiten auffällig oft neben dem Kalkstein und dem selteneren Holz harte Gesteine, wie Diorit, Granit und Basalt zu Figuren. Diese Auswahl sicherte ihren Statuen eine fast unbegrenzte Dauer und diente zugleich der künstlerischen Absicht: Der Widerstand, den solche Gesteine selbst dem geschicktesten Meißel entgegensetzen, zwang die Bildhauer immer aufs neue, ihre Gestalten in großen und einfachen Zügen vorzustellen und bewirkte eine beständige Schulung der plastischen Phantasie. Zweifellos bestärkte die Wahl bunter Steine, des braungefleckten oder des Rosengranits, die Künstler im konsequenten Bemalen ihrer Statuen, da sie ihre Formgedanken nicht den koloristischen Launen der Natur ausliefern konnten. Die ägyptischen Skulpturen scheinen überwiegend bemalt gewesen zu sein. Bei einer Reihe von Statuen aus Granit, Diorit, Sandstein sind Spuren deckender Farben nachgewiesen. Der poröse Kalkstein verlangte die farbige Decke wegen seines strukturlosen

nüchternen Aussehens und seiner indifferenten Helligkeit. Und daß man auch Holzfiguren, ungeachtet ihrer subtileren Modellierung, mit einer feinen bemalten Stuckschicht bekleidete, geschah einmal, um diese Kostbarkeiten besser zu verwahren, es beweist aber auch die Einsicht in eine künstlerische Notwendigkeit der Farbe, und – nicht zuletzt – den hohen Begriff der Ägypter vom „fertigen" Kunstwerk. Die rohe unbemalte Statue mag ihnen künstlerisch anstößig gewesen sein. In der letzten ägyptischen Kunstepoche treten allerdings Bildwerke auf, wie der Berliner Kopf, Tafel 94, 95, und der Kopf in Kairo, Tafel 91, 92, bei denen es uns schwer fällt, an eine einstige summarische Bemalung zu glauben. (Nüanzierte Farben sind plastisch unwirksam und kommen deshalb in Ägypten überhaupt nicht in Frage.) Diese Köpfe sind in einer Weise modelliert, die der koloristischen Vereinheitlichung geradezu entgegenwirkt. Statt der gewohnten Gliederung nach einfachen Flächen und Kanten beleben hier ganz neue plastische Gegensätze die Form: Zwischen stark durchmodellierte Partien sind unvermittelt – fast impressionistisch – charakteristische Linien hineingezeichnet. Es mangeln die plastischen Unterlagen für eine Bemalung; daß sie fehlte, ist anzunehmen, aber nicht erwiesen. Dafür spricht das erprobte künstlerische Urteilsvermögen der Ägypter; dagegen vielleicht die Schwierigkeit, eine mehr als zweitausendjährige Tradition zu überwinden, zumal dieser Stil anscheinend von einer Minderheit von Künstlern geübt wurde.

Bei den ägyptischen Skulpturen überwog der Eindruck des Volumens und der Silhouette den der Gliederung. Sie nähern sich häufig als Ganzes oder in einzelnen Teilen einfachen geometrischen Körpern, dem Würfel, konischen Formen und der Pyramide, dem klassischen Kompositionsschema der Italiener. Es gibt ägyptische Figuren, wie den Hockenden, Tafel 60, 61, bei denen die menschliche Gestalt vollständig in einen vom Kopf bekrönten Block hineinkomponiert ist. Sie sind in ihrer schroffen Gesetzmäßigkeit vielleicht der konsequenteste plastische Ausdruck dieser Raumphantasie. Ihre stereometrische Wucht und die karge individuelle Formbezeichnung rücken diese Figuren an die Formen der Architektur heran. Die räumliche Orientierung einer oder mehrerer Gestalten nach einfachen geometrischen Körpern ist plastisch deshalb so wertvoll, weil sie ein sicheres Fundament für den Aufbau abgibt, und vor der Überschätzung der zufälligen Merkmale bewahrt, die der veränderlichen, stets bewegten Naturform anhaften: sie garantiert die Bildeinheit. – Die geometrische Anlage der Statuen läßt übrigens eine

kunstgemäße Steigerung ihrer Dimensionen zu, die bei bewegteren Figuren sinnlos wirkte. Die Rosselenker vom Montecavallo – vergrößerte Normalfiguren – sind als Kunstwerke barbarisch, die ägyptischen Kolosse monumental. Weil die Formen der ägyptischen Skulpturen einfach, und Überschneidungen selten sind, ist ihre Kunstwirkung im ganzen unabhängiger von der materiellen Größe als bei den Werken anderer Zeiten, etwa des Barock und Rokoko, die wegen ihrer komplizierten Bildungen ein gewisses Maß einhalten müssen. Die gleiche ägyptische Figurenkomposition befriedigt oft in recht verschiedenen Dimensionen; eine Reproduktion wird selten auf ihr tatsächliches Maß schließen lassen. Der Formgedanke ist so elementar, daß er möglichst viele Varianten einschließt, ist geradezu kanonisch. Diese Gesamthaltung der Skulpturen erfordert natürlich eine ebenso strenge Durchführung im einzelnen. Jedes Detail dient dem Kompositionsgedanken: so wirken die scharfkantigen Bänder der Augenlider und Lippen einer zerstreuenden Beleuchtung entgegen (besonders deutlich bei dem Kopf Tafel 50 und der Statue Tafel 46). Die Griechen gingen hierin, besonders in der strengen Periode ihrer Kunst, noch weiter, indem sie Stirn und Nasenrücken zur zusammenhängenden Frontfläche des Kopfes verbanden, was diesen Köpfen – die schönsten sind im Akropolis-Museum und in München – zumal im Vergleich mit der bewegteren Formkombination ihrer nackten Körper, leicht etwas Maskenhaftes gibt, das die ägyptischen Künstler vermieden.

Von diesem plastischen Gesichtspunkt aus erhielt auch die Farbe in der ägyptischen Skulptur einen neuen Sinn. Einmal suchten die Künstler die allgemeine Tatsache der mehrfarbigen Körpererscheinung im Bildwerk auszudrücken, darüber hinaus wollten sie den Aufbau der Formen zugleich farbig hervorheben. Die innere Einheit ihres Kunstwerkes verlangte vom Kolorit dieselbe Distanz zur Wirklichkeit, die im Plastischen befolgt war: also zusammenhaltende, weit sichtbare Farbenflächen. Die Farbennüancen der Natur mußten umgearbeitet werden. Die Künstler bevorzugten – auch hierin begegnen sie sich mit den Modernen – ungebrochene kräftige Farben: neben weiß und schwarz ein reines Gelb, Dunkelrot, Türkisgrün. Mit diesen Tönen sprechen sie zugleich summarisch und eindeutig die Stoffdifferenzen der Erscheinung aus. Es ist eine schwierige künstlerische Aufgabe, die im Grunde wenige Zeiten glücklich gelöst haben, die charakteristischen und augenfälligen Stoffunterschiede der Haut, der Augen, Haare und Gewänder in das

gleichartige Material der Figur zu übertragen, d. h. sie als Formunterschiede zu interpretieren, ohne die plastische Einheit zu zerstücken. Die Spätantike und die Renaissance waren in dieser Hinsicht unerträglich formlos. Die Künstler machten den problematischen Versuch, die verschiedenen Stoffe als verschiedenartig bewegte Formen wiederzugeben. Um natürlicher zu wirken, kopierten sie die zufällige Lage einzelner Locken und Falten, wobei die Zwischenräume materielle Löcher in den Block hineinbrachten und häuften so die Formkontraste in beunruhigender Weise. Die Ägypter setzten neben Form und Farbe einen besonderen gleichwertigen Bildfaktor ein, um die Stoffdifferenzen zu vermitteln: das zeichnerische Ornament, mit dem zumal die Künstler des neuen Reiches überraschende Kontrastwirkungen erzielten. In den Frauenfiguren aus Kalkstein und Holz, Tafel 64–67, 70–76, überrieseln die feinen Linien der Haarsträhne die massigen Perücken wie Zierlinien ein Kapitell, und die gleichlaufenden Fältchen des durchsichtigen Byssus erhöhen den Reiz der feingliedrigen Körper: In Ägypten schuf man sich – 1000 Jahre vor dem Entstehen des bewunderten Ludovisischen Thrones mit der Geburt der Aphrodite im Termen-Museum in Rom – noch raffiniertere Formsensationen. So wurde auch am Kalkstein, der sich als besonders geeignet hierfür erwies, eine vorher unbeachtete Qualität entdeckt. Es entsprach dem koloristischen Charakter der Figuren, daß die Ägypter die lebhaftere Farbe und den Glanz der Augen oft durch schimmerndes Material wiedergaben. Ein Lidrand aus Kupfer umgab den Augapfel aus weißem Quarz oder Kalkstein, die Pupille war meist aus Bergkristall; ein kleiner Stift aus Ebenholz oder Metall bezeichnete den Augenstern. Im übrigen war man in Ägypten in der Verwendung mehrerer Materialien sehr zurückhaltend. Von größtem koloristischen Reiz sind einige inkrustierte Bronzen aus der Spätzeit, z. B. Tafel 90, Frauenfiguren, deren Körper mit silbernen Lineamenten übersät ist, die ein besticktes Gewand darstellen.

Ein großer Anteil an der Erziehung des plastischen Fühlens und Sehens, das sich im Stil der ägyptischen Figuren äußert, fällt der Architektur zu. Hölscher hat schon für die IV. Dynastie im Torbau des Chefren einen Saal mit 16 monolithen Granitpfeilern nachgewiesen, den 23 überlebensgroße Königsstatuen schmückten. Dem architektonischen Ganzen mußte die Figur sich unterordnen. Die Künstler suchten den Einklang mit den Raumverhältnissen, mit der symmetrischen Ordnung des Gebäudes, den Wandflächen und ihren feier-

lichen Bildzügen, mit den Maßen der Pfeiler und Säulen, ihren strengen Teilungen und elastischen Formen, mit dem Farbenglanz, der alles einte. Abgeschlossene Wandkompositionen mit Rundfiguren sind uns in Gräbern des Alten Reiches erhalten.

In der Grabkapelle Tafel 12 erheben sich – durch einen Rundstab gegen die Wandreliefs abgegrenzt – über einem flachen Sockel Nischen mit Statuen. Zwischen ihnen stehen gradflächige Blöcke, deren statischen Wert als horizontales oder vertikales Glied die Schriftlinien betonen. Die Nischen sind hart und tief in die Mauer hineingeschnitten, so daß jetzt breite, ehemals durch die Farbe neutralisierte Schlagschatten die Figuren treffen, die dem Gerüst von Rechtecken eingegliedert sind und – wie die griechischen Metopenfiguren – als Rundplastiken einer Reliefabsicht dienen. Die zwei Statuen gleichen sich wie die Säulen einer Reihe und sind wie diese als tektonische Glieder gebildet. In ihrer Hauptachse und in den gestreckten Gliedmaßen kehren die Senkrechten der Architektur, im Abschnitt des Schurzes und in den Schultern die Wagerechten wieder. Ihre Arme und Beine variieren die zylindrische Form des Rundstabes, dessen Zierlinien die feinen Diagonalen des Schurzes wiederholen. Der Kopf und seine breite Perücke ist mit der Brustpartie formal zusammengefaßt; das hieraus entstehende doppelte Kurvenmotiv wird in der Büste über der Tür zum plastischen Hauptthema. Innerhalb dieser großen Formen heben sich in bestimmten Abständen korrespondierende Details kräftig heraus: die Kniee, die Fäuste mit den akzentuierten Zwischenstücken, die Brustwarzen, die Ohren; sie verstärken den plastischen, wie den konstruktiven Eindruck. Durch diesen Aufbau der Figuren ist der Formkontrast zwischen Architektur und Gestalten gemindert, während doch die organische Bildung inmitten der stereotypen Schriftreihen höchst lebendig wirkt. Diese Synthese der beiden Formwelten zeichnet die ägyptische Grabkomposition vor vielen anderen, z. B. den meisten Wandgräbern der italienischen Frührenaissance aus, wo zwischen Architektur und Figuren nur ein Gedankenzusammenhang, keine formale Übereinstimmung besteht. In dem Grab Tafel 13 steht in einer tiefen Nische eine größere Figur, zu der Steinstufen (von der Breite ihrer Schultern) emporführen. Sie einigt in ihrer geschlossenen Rundform die ausladenden Linienbewegungen der zwei Relief-Gegenbilder zu ihren Seiten. Ihre ungewöhnliche plastische Realität verdankt sie der Wucht ihrer Teilformen, die wie lauter Varianten einfachster Körper, der Pyramide, des Zylinders, der

Kugel auf den Beschauer eindringen. Selbst in Ägypten waren Figuren von dieser elementaren Bildung selten. Von solchen Werken gilt in erhöhtem Maße, was Böcklin einmal von den frühgriechischen sagte: „Diese Anfänge der Griechen! Das ist ja der großartigste Trotz der Welt, daß sie das rein Vorgestellte hinauszustellen wagen in die atembare Luft, unter die herumlaufende Wirklichkeit!"

Wesentlich ist, daß die ägyptischen Künstler sich niemals ins Ornament verloren, eine Gefahr, die bei solchen monumentalen Aufgaben, die ein äußerstes Vereinfachen und rhythmisches Anordnen der Figuren verlangen, nahe liegt. Dagegen spielen Figurenornamente, die – meist in symbolischer Absicht – Särge und Geräte schmücken, eine wichtige Rolle in dem vortrefflichen ägyptischen Kunsthandwerk.

Die religiöse Bestimmung und der architektonische Charakter schreiben den ägyptischen Figuren gewisse Haltungen vor. Die Könige und Priester vollziehen nie eine einzelne Regierungs- oder Kulthandlung: sie thronen, repräsentieren. Daneben bürgerten sich andere typische Stellungen ein, die eine Würde, ein Amt oder ganz allgemein die religiöse Hingabe ausdrücken: die Bilder schreibender oder lesender Personen, das Darbringen eines Altars oder Götterbildes und verschiedene Gesten des Betens. Mit diesen typischen Haltungen wußten die Ägypter oft eine porträtmäßige Wiedergabe vorzüglich zu verbinden. Man erkennt leicht die charakteristischen Züge einzelner Pharaonen wieder, und gesicherte Porträtköpfe, die als Vorlagen für Statuen dienen sollten, sind auf uns gekommen: Tafel 81. Die Absicht der Ähnlichkeit berührt indessen die künstlerische Aufgabe gar nicht. Das Porträt als Kunstgattung existiert nicht, es kann nur als historisches Dokument interessant sein. Und den Ägyptern, die eine angeborene Begabung für das Individuelle hatten, kam es vor allem darauf an, das Persönliche dem Bildgedanken unterzuordnen. Bei Köpfen, wie der des Chefren Tafel 23 und des Senwosret Tafel 50 u. a. ist das vollkommen geglückt. Es gibt jedoch Werke, wie den „Schiffsbaumeister" in London aus der III. Dynastie und einige andere, in denen die Porträtstudie das Kunstwerk aufhebt, doch sind sie seltene Ausnahmen.

In Ägypten konnte sich die Persönlichkeit nur innerhalb dieser künstlerischen Grenzen auswirken. Eine Beschränkung des Schaffens, die den Künstler vor nutzlosen Experimenten bewahrte und ihn zwang, neben den zahlreichen vorhandenen Lösungen ein gegebenes Thema in eigener Sprache zu variieren.

Der künstlerische Reichtum lag nicht im willkürlichen Erfinden, sondern im formalen Abwandeln der einfachsten Motive. Einzelne Meister kennen wir, trotz einiger erhaltener Künstlernamen, nicht. Die Geschichte dieser Kunst steht nur in groben Umrissen vor uns, denn die Ausgrabungen, auf denen sie hauptsächlich basiert, werden immer lückenhaft bleiben und keine unzweifelhaften Maßstäbe für die Beurteilung geben. Im allgemeinen sind die Unterschiede in einer hohen Kunst, wie die ägyptische, nicht so kraß; es ist die Eigenschaft einer solchen Kunst, durch einen Kanon ein Niveau zu halten.

Die großen ägyptischen Kunstzeiten sind folgende: Die Frühzeit: Dynastie I und II um 3315–2895 v. Chr. Das alte Reich: Dynastie III bis V um 2895 bis 2540 v. Chr. Das mittlere Reich: Dynastie XI und XII um 2160 bis 1785 v. Chr. Das neue Reich: Dynastie XVIII bis XX um 1580–1100 v. Chr. Die Spätzeit: Dynastie XXV bis XXXI um 712–525 v. Chr. (Die Zahlen sind Eduard Meyers „Geschichte des Altertums", III. Aufl. 1913, entnommen.)

Die Anfänge der historischen Rundplastik Ägyptens – im Gegensatz zu den primitiven Versuchen der früheren Zeit, die noch keinen ordnenden Bildgedanken erkennen lassen – fielen nach den bisherigen Funden in die II. Dynastie. Die Künstler der III., wichtige Gesetzgeber der Plastik und der Architektur, bauten die aussichtsreichsten älteren Formmotive weiter aus und legten gewisse Grundregeln der Kunst für alle Zeiten fest. Von den 10 oder 12 erhaltenen Bildwerken dieser Zeit sind die besten auf Tafel 14–17 abgebildet. Statuen wie diese sind die Vorbilder aller ägyptischen Sitzfiguren. Sie zeigen, obwohl eher für den Serdab, den abgeschlossenen Statuenraum der Gräber, als für ein architektonisches Ensemble bestimmt, eine ähnliche Konzentration der Bildung, wie die besprochenen Architektur-Figuren. Jede Form ist auf ihre einfachste Grundlage zurückgeführt. Bei der Leidener Figur herrschen, dem knochigen männlichen Körper entsprechend, mehr viereckige, bei der Turiner Frau runde Formen vor. Beide Statuen zeigen die vollkommene Durchführung eines Formgedankens: Bei der Leidener beherrschen zwei Hauptmotive, Kubus und Bogen, als ein System von Parallelen und Kontrasten die ganze Figur. Die Würfelform des Sitzes kehrt im Oberkörper, im Kopf, in der geballten Faust wieder; die Beine wiederholen seine Kanten. Auf die gewölbte Perücke beziehen sich alle anderen Rundungen: die eingezeichnete am Sitz, die abgerundeten Schulterteile und die übereinander greifenden Ränder des Ornats. Der schroffe Kontrast der Richtungen erzeugt eine starke Raumwirkung, die jede Gefahr leerer

Dekoration von vornherein beseitigt. Bei der Turiner Statue spricht weniger der Formkontrast, den auch sie enthält, als die kunstvolle Variation runder Formen: wie z. B. das Bogenmotiv des Sessels in der Perücke erst plastisch wiederholt und dann zeichnerisch ins Ornament hinübergespielt wird. Oder die Anordnung des linken Arms, der die seitliche Ansicht des Unterkörpers genau, nur verkleinert, an der Vorderseite wiederholt. Die Formen überschneiden sich dabei rechtwinklig und der harte Wechsel der Vertikalen und Horizontalen zwingt den Blick um die Figur herumzugehen, und nicht nur den frontalen Bildeindruck, sondern die Gesamtform in sich aufzunehmen.

Der mächtige Raumeindruck der kleinen Granitstatuen beruht auf diesem logischen Aufbau der Form in einem lückenlosen Block und überdies auf dem Blick der Figuren, der ins Unendliche geht und im Beschauer das Gefühl einer unendlichen Entfernung wachhält.

Die frühe Entstehungszeit der beiden Figuren geht aus ihrem Stil hervor: aus der knappen Beschränkung auf das Wesentliche des Motivs, von der weder naturalistische noch ästhetische Nebeninteressen ablenken. Die künstlerischen Momente prägen sich nämlich in den Anfängen einer Kunst am reinsten aus, wo Erfahrung, Tradition und Vorbild die ursprüngliche Formvorstellung noch kaum modifizieren, wie später in den Zeiten der Routine. Daher reproduziert ein frühes Werk die innere Anschauung frischer und genauer, seine Kunstmittel sind elementar und daher zweckmäßig. Dieses Unbefangene, Unmittelbare des Bildprozesses gibt Anfangswerken oft einen Zauber, der dem Weitergebildeten versagt ist. So unterrichten uns diese Figuren unbekannter Meister der Vorzeit besser, als manches berühmte Werk, über den Sinn und die Berechtigung des Kunstschaffens: ein Leben hervorzurufen, anders als das der Natur und doch lebendige Wirklichkeit.

Spätere Künstler bereicherten das einfache Sitzmotiv, ohne seinen Grundgedanken lückenloser Geschlossenheit abzuändern. Die Statuen des Rahotep und der Nofrit, Tafel 18–20, wurden in Medum ausgegraben, wo König Snofru vor 2800 regierte; sie sind also annähernd datiert. Ihre heute noch unverminderte Farbenpracht beweist die Solidität des ägyptischen Handwerks. Bei ihnen ist der architektonische Hintergrund in das Bildwerk mit einbezogen, ein Mittel, ihre plastischen Gegensätze deutlich zu machen: die kantig modellierten abgegrenzten Formen des Mannes und die mehr rhythmisch verlaufenden der eingehüllten Frau, die vor dem Pfeiler in fast geometrischer

Schönheit zur geschlossenen Bildform aufwachsen. Das Mantelmotiv der Frau ist sehr glücklich entwickelt. Es ermöglichte eine neue vortreffliche Staffelung des Körpers bis zu dem schweren, kräftig modellierten Kopf und mildert die Härte der Formkontraste, ohne sie zu verwischen. Die Farbe unterstützt wirksam den Aufbau. Neben dem dunklen Rot des Mannes strahlt das Gelb und Weiß seine Helligkeit aus, dazwischen verstreutes Grün und Rot im Geschmeide. Haare und Hieroglyphen sind schwarz, die Augen aus farbigen Steinen. Einigender Hintergrund für dieses starke Kolorit ist das intensive Weiß der Throne; es steigert die Leuchtkraft der anderen Farben wie der weiße Rahmen ein neoimpressionistisches Bild.

Diese Figuren zeigen neben ihrer architektonischen Auffassung eine neue gegenständliche Betonung der menschlichen Gestalt. Dem Formgedanken dienen hier artikuliertere Körper, deren ungebrochene Vitalität die Bildeinheit überstrahlt. Die Spannkraft der Formen, die straffe Geste des Mannes und die Vehemenz seines Blickes – die blühende Festigkeit, die herrlichen Proportionen des weiblichen Körpers – bezeichnen die Elastizität und Frische einer aufstrebenden Rasse. Obwohl die kostbaren, leicht verletzlichen Bildwerke im Museum zu Kairo unter Glas verwahrt werden, ist dieser Eindruck neben dem künstlerischen so stark, daß man sich ihm nicht entziehen kann. Man fühlt sich von der Größe und Kraft einer Zeit hingerissen, die so Unbedingtes hervorbrachte. Mit Snofru war – nach Ed. Meyer – die IV. Dynastie zur Herrschaft gekommen, die den ersten großen Aufschwung Ägyptens begründete. Die Annalen des Steins von Palermo – ein wichtiges historisches Dokument aus der V. Dynastie – verzeichnen zahlreiche Bauten und Befestigungen, die Snofru ausführte, einen siegreichen Feldzug gegen Nubien mit reicher Beute an Gefangenen und Vieh, eine Expedition, die 40 mit Zedernholz beladene Schiffe einbrachte, Schiffsbauten, und Zählungen des Viehbestandes für Steuerzwecke. Dabei sind nur drei von seinen 24 Regierungsjahren überliefert. Ein Gedenkstein bei den Sinaiminen berichtet den Sieg über die Beduinen. Snofru legte in seiner zweiten Pyramide in Daschur – die erste in Medum war noch eine Stufenpyramide – den Typus dieser Grabmäler endgültig fest. Aus seiner Regierung stammen die ersten großen Reliefzyklen der Mastabas und in einer derselben, der des Meten im Berliner Museum, steht an den Wänden die erste bekannte historische Biographie. Sein Nachfolger Cheops schuf das höchste Bauwerk der Erde.

Die Rundfiguren dieser Zeit bezeichnen einen Höhepunkt der ägyptischen Steinplastik. Ihr kräftiges Betonen der kubischen Elemente, die einfache, aber bestimmte plastische Modellierung, das sachliche Erleben der Gestalt, das zu einer bedingungslos tektonischen Kunst führt und jedes andere ästhetische Bewerten der Erscheinung ausschließt, zeichnet die Kunst der IV. Dynastie im besonderen Maße aus. Die folgende Zeit, die V. Dynastie, war vornehmlich eine Blütezeit des ägyptischen Basreliefs; ihm wandte sich die größte Formkraft der Künstler zu. In der runden Steinplastik läßt die Erfindung etwas nach. Zwar werden noch neue plastische Momente aufgesucht. Eine gewisse Differenzierung der Form tritt ein. Doch sind konventionelle Steinarbeiten häufiger als vordem. Dagegen scheint der geschmeidigeren, am beweglichen Relief geschulten Bildphantasie dieser Zeit das in Ägypten kostbare Holz sehr zuzusagen. Der als interessantes Porträt bekannte Dorfschulze und eine Anzahl anderer Holzfiguren Taf. 36–41 stammen ihrem Stil nach aus dieser Zeit. Auch der Metallplastik wenden die Künstler sich zu. Aus der VI. Dynastie ist die lebensgroße, aus getriebenen und genieteten Kupferplatten gearbeitete Standfigur des Königs Phiops I., der um 2500 regierte, und die Statue seines Sohnes erhalten. Überdies sucht die gefestigte Kunst damals ihr Gebiet auch äußerlich zu erweitern. Neben den großen Aufgaben nehmen genrehafte kleine Figuren und Gruppen – als Grabbeigaben – überhand. Sie sind meist industrielle Erzeugnisse und gehen die Kunstbetrachtung so wenig an, wie die heute noch verbreiteten puppenhaften Heiligenbildchen. Nur selten ist eine ernstere plastische Arbeit, wie die Kalksteinfigur einer mahlenden Frau im Berliner Museum und einige Stücke in Kairo, darunter zu finden. Die dem alten Reich folgende Periode zwischen der VI. und XI. Dynastie ist für Ägypten politisch und künstlerisch eine sinkende Zeit.

Etwa 1000 Jahre später als die Sitzbilder des Rahotep und der Nofrit entstand die Statue des Chertihotep Tafel 46–48, in der das Motiv der eingehüllten Figur neu durchgebildet ist. Sie ist ungemein einheitlich, bemerkenswert durch ihre skulpturale Breite und Geschlossenheit. An der großen, einfachen Aufteilung änderte auch die einstige Bemalung nichts, die vielmehr noch die starken trennenden Schatten aufhob. Die Figur ist noch sparsamer gegliedert, als die von Medum. Die linke Hand, die den Blick des Beschauers um die Statue herumführt, liegt flach an, um den Einklang der großen Formen nicht

zu stören, die die gedrängtere Plastik des Kopfes einleiten. Für diesen sind die Akzente aufgespart und die parallelen Linien des Kopftuches heben seinen plastischen Reichtum hervor. Die kantigen Wölbungen der Stirn, der Lider, des Mundes – die Flächen der Wange und Nase schaffen ein Ebenmaß korrespondierender Formen, wie bei frühgriechischen Köpfen, jedoch ohne deren mimische Starrheit. Dieses Bildwerk, das von Bissing in die Zeit Senwosret I., 1980–1939, setzt, überliefert uns einen bedeutenden, vom Menschen des alten Reiches verschiedenen geistigen Typ, dessen Bild naturgemäß die Dichtung dieser Zeit prägnanter wiedergibt als die Kunst. Aus dem mittleren Reich ist die merkwürdige Erzählung von einem beraubten Bauern erhalten, deren Kern die Anklagen und Bitten des Geschädigten bilden. Aus den Mahnungen, die ein unbekannter Dichter diesem Bauern in den Mund legte, und aus anderen Dichtungen und Texten geht die ernstgestimmte Ethik dieser Zeit hervor: „Die Wahrheit aber währet bis in Ewigkeit und steigt mit dem, der sie getan hat, in das Grab. – Dieses schöne Wort, das der Mund des Re selbst gesprochen hat: Sprich die Wahrheit, tue die Wahrheit. – Es gibt keinen Morgen für den Trägen. – Verdirb die Lüge und schaffe die Wahrheit! Schaffe Gutes und vernichte das Böse, so wie Sättigung kommt, daß sie den Hunger beende, sowie Kleidung kommt, daß sie die Nacktheit beende, sowie der Himmel ruhig wird nach einem schweren Sturm, wenn er alle Frierenden wieder erwärmt." (Erman und Krebs, Aus den Papyrus der Königlichen Museen.) Und wieder 1000 Jahre danach ist in der Lehre des Ani das Resultat ägyptischer Weisheit zusammengefaßt:

„Die Flußrinne des Wassers vom vorigen Jahr
ist eine andere Stelle in diesem Jahr.
Große Ozeane werden zu trockenen Stellen,
Ufer werden zu Abgründen."

Vielleicht die bedeutendste unter den thronenden ägyptischen Figuren ist die Dioritstatue des Chefren Tafel 22–24, der um 2800 lebte, und dessen berühmtestes Denkmal der große Sphinx vor seiner Pyramide in Gize Tafel 43 ist, der – 20 m hoch und 57 m lang – aus einem das Sandplateau überragenden Felsen herausgemeißelt wurde. Von den anderen Figuren unterscheidet sich die Königsstatue durch besondere Abzeichen der Tracht und durch den Skulpturenschmuck des Thrones. Ein unschätzbares Motiv ist das meisterhaft hineingearbeitete Kopftuch. Jeder Bruchteil seiner Linienführung ist vor-

bedacht: die steilen Innenränder leiten die Vertikalbewegung des Bildes in die Silhouette hinüber, die in den elastischen Linienzug der breiten Flügel einmündet. Diese erst geben den plastisch unwirksamsten Teil der menschlichen Figur – dem Kopf – das notwendige Relief. Sie machen das milde lächelnde Antlitz des „Guten Gottes" groß und sprechend und erhöhen die ganze repräsentative Erscheinung. Ein Falke, das Sinnbild des Gottes Horus, beschützt – dem Davorstehenden verborgen – mit seinen Fittichen das geheiligte Haupt. In der großen Vision des Vogels mit dem drohenden Blick lebt die Bildkraft der Pyramidensprüche wieder auf. Im Formempfinden, in der plastischen Wucht ist dieser Vogel den gotischen Chimären verwandt; aber welcher Abstand des Fühlens zwischen dem ägyptischen Götterfalken und den Dämonen auf der Brüstung von Notre Dame in Paris!

Wir wissen aus den Texten, wie der Pharao sich den Auserwählten, die ihn sehen durften, zeigte. Sinuhe, ein Fürst, dessen Geschichte ein Berliner Papyrus aus dem mittleren Reich aufbewahrt hat (Erman und Krebs, Aus der Papyrus der Königlichen Museen, S. 14ff.), erzählt: „Die Vertrauten, die mich zum Säulensaal führten, wiesen mir den Weg zum Kabinett und ich fand seine Majestät auf dem großen Thron in der Silbergoldhalle." „Da war ich wie ein Mann, den ein Greif (?) raubt; meine Glieder schauderten, mein Herz sank und war nicht mehr in meinem Leibe, und ich wußte nicht (?), ob ich lebte oder tot war." „Sieh, hier liege ich vor Dir, Du bist das Leben." „Gewähre den Atem dem, der zu Grunde geht!" „Erbleicht ein Gesicht nicht, wenn es Dein Antlitz sieht und fürchtet sich ein Auge nicht, das auf Dich blickt?" Die Vorstellung von der göttlichen Befugnis der Könige, die seit den ältesten Zeiten ein eigener „Horusname" in ihrer Titulatur aussprach, leitete die Bildphantasie, die dieses Meisterwerk der Skulptur entwarf und ausführte, das im Jahre 1888 mit acht anderen Statuen des Chefren aus einem Schacht seines Pyramidentempels gehoben wurde. – Das Verfahren ihres Künstlers, kleinere und dekorative Formen, wie die Löwinnen des Thrones und Flächenpartien, wie Schurz und Kopftuch mit ihren Linien, gegen die Gestalt auszuspielen, ist eine Grundregel jeder monumentalen Menschendarstellung. Die Mosaikkünstler kannten und übten sie so gut wie ein Giotto, Masaccio und Raffael, Marées und Hodler. Indem das Auge die verdichtete Bildkomposition wahrnimmt, die Gestalten andauernd gegen willkürlich verkleinerte Formen, ihre lebendige Formbewegung gegen Ornamente abwägt,

faßt es diese anschaulichen Formverhältnisse als die wirklichen auf: das reale Format verschwindet; die Figur wird übergroß. Die Rolle, die im Bilde des Chefren die dekorativen Tierfiguren spielen – die übrigens eine erstaunliche Höhe des damaligen Kunstgewerbes belegen –, übertrug z. B. Signorelli in dem Panbild des Berliner Museums den beiden Figürchen des Mittelgrundes, die, außer den Klängen der Musik, die Formmotive der zwei großen hellen Figuren absorbieren, und die Raumintensität der wunderbaren Komposition noch steigern. Auf Ingres' Bain Turc kehren diese unsterblichen Figürchen unter anderem Namen wieder – die eine als Kastagnettentänzerin, die andere schreitend und halb verschleiert – aber im gleichen elementaren Gegensatz der Stellungen, und genau derselben Bildaufgabe dienend.

Wie ergiebig für die ägyptische Plastik das Motiv der Größenvariation war, zeigt eine Kalksteingruppe des alten Reiches Tafel 31. Eine sitzende Männerfigur ist hier mit zwei Frauen kombiniert, die, gleich Stifterfiguren auf mittelalterlichen Bildern, ohne jede perspektivische Begründung die Hauptfigur nur in kleinerem Maßstab begleiten durften. Die Formkraft der kleinen knieenden – trotz ihrer Gewänder wie Akte modellierten – Frauenkörper, ihre kunstreiche Eingliederung, wirken dem gefährlichen Parallelismus entgegen, der – in dieser strengen Form – leicht einen leblosen Wappenstil provoziert. Diese Vitalität verhindert auch neben der rigorosen Bildordnung, daß das ganze Motiv eine spielerische, genrehafte Form annimmt.

Das Motiv des Sitzenden bildeten die ägyptischen Künstler noch in einer anderen, ihrer plastischen Auffassung besonders gemäßen Form aus. Die orientalische Weise des Sitzens mit untergeschlagenen Beinen ergiebt ein Figurenmotiv, das sich schon in der Natur durch Geschlossenheit, Breite und statisches Gleichgewicht auszeichnet. Die Tafeln 25–27, 35, 49 zeigen drei Varianten des Themas. Die Berliner Figur, eine vortreffliche Arbeit der IV. Dynastie, zeigt das Motiv so logisch durchgebildet, daß sie der ursprünglichen Erfindung noch sehr nahe stehen muß.

Den Kern der Komposition bildet – in Grundriß und Aufbau – die Pyramide. Sie gliedert sich in drei verschiedene, durch ihre plastische Funktion und die gemeinsame Silhouette eng verbundene Formteile. Der Unterbau ist horizontal gerichtet. Zwischen Sockel und Schurz sind die gekreuzten, walzenförmigen Beine eingespannt: die straffen konstrastierenden Diagonalen zwischen den beiden ruhenden Parallelen sind eine unübertreffliche Erfindung. Die

Formen sind nicht ganz aus dem Stein gelöst; die Gelenke – die die Griechen mit Vorliebe bezeichnen, weil sie Bewegungsvorstellungen anregen – sind übergangen und die Füße in die Beine aufsummiert, nur die Schienbeine der Komposition zu Liebe kantig herausgemeißelt. Die Unterarme überschneiden – ein drittes Diagonalenpaar – rechtwinklig die massiven Oberschenkel. Hier endet die direkte Tiefenbewegung der Figur, deren Raumgrenze die kräftig ausladenden Kniee über den Sockel hinausrücken. Der etwas enge Sockel läßt die in Wirklichkeit kleine Figur noch mächtiger erscheinen. Der Oberteil der Figur ist frontal aufgerichtet, auch diese Partie, zumal durch die anliegenden Arme, breit und gedrungen; die knappe Formbezeichnung orientiert auf den ersten Blick, ohne das Volumen zu beeinträchtigen. Die breite, durch die Perücke noch massigere Rundform des Kopfes beschließt die Komposition. Auch das Gesicht besteht, wie die ganze Figur, aus flächigen gespannten Formen und scharf gezeichneten Parallelen. Wer um das Bildwerk herumgeht, bemerkt, daß die Profilansichten, die bei dieser Figur besonders wirkungsvoll sind, differieren, weil der Oberkörper eine minimale Drehung nach rechts aufweist, der eine geringe Verkürzung der gleichen Gesichtsseite entspricht. Ein solcher Zug ist in der ägyptischen Kunst zwar ungewöhnlich; da er aber die Tiefenbewegung und den plastischen Reichtum der Figur wesentlich fördert, ohne ihr architektonisches Gleichgewicht zu stören, ist eine künstlerische Absicht nicht zu bezweifeln. Die Figur kann nur das Werk eines gereiften erfahrenen Meisters sein. Die Haltung der rechten Hand, deren kubische Form den vorgeschobenen Kopf im Gleichgewicht hält, und die Schriftrolle auf dem Schoß bezeichnen den Schreiber. Der Künstler hütet sich aber, eine schreibende Person darzustellen, was ein Genrebild abgeben würde. Die Hand führt keinen Griffel, der Blick ist geradeaus gerichtet, die Rolle ist nur Attribut. Es ist wiederum eine typische Stellung künstlerisch ausgenutzt, kein Vorgang geschildert.

Die Figur ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie uns vielleicht auf einen ägyptischen Statuenkanon führen kann. Ihre Hauptmaße drücken nämlich ein einfaches Zahlenverhältnis aus, das auf der ägyptischen Elle von ca. 51 cm basiert. Die Abweichungen betragen nur Millimeter. Die Breite beträgt am Sockel 51 cm, an den Schultern 34, beim Kopf in der Augenhöhle 17. Die Figur ist 51 + 17 cm, also 68 hoch; zwischen den Knieen und der Nasenwurzel liegt ein gleichschenkeliges Dreieck von 51 cm Seitenlänge; von den Knieen zum Nabel sind 34 cm Abstand. Es mag noch ein zweites Verhältnis damit

verflochten sein: Das Gesicht mißt 14 cm, wovon 7 auf das Mittelgesicht, je $3^1/_2$ auf Stirn und Untergesicht kommen. Diese Zahlennotiz soll nur darauf hinweisen, daß wir es in der ägyptischen Kunst schon in so früher Zeit mit sehr durchgearbeiteten Figuren zu tun haben.

Das Schreibermotiv blieb eine der populärsten Aufgaben der ägyptischen Skulptur. Die Kairiner Fassung Tafel 35, die vom Motiv des Lesens ausgeht, wirkt, wie die meisten Statuen der V. Dynastie, gelenkiger in der Anordnung und ausführlicher im Detail. Die Kurven sind weniger straff, die Modellierung weicher. Das Ornament der Silhouette ist mehr betont als der Massengegensatz; damit wird das Motiv dekorativer, weniger wuchtig und der ursprüngliche Formgedanke abgeschwächt.

Die Figur des Betenden Tafel 49 ist eine Weihstatue Senwosret I. für seinen Vorfahren, den Fürsten Intef. Sie stammt also wie der Chertihotep aus dem mittleren Reich und deutet wie dieser ein altes Thema neu aus, indem sie es grundsätzlich vereinfacht. Der Künstler entlehnte den Schreibertypen einen Formgedanken, den er zum Hauptmotiv seiner Figur machte. Die Kreuzung der diagonalen Gliedmassen findet hier zweimal statt: als liegendes und außerdem – im rechten Winkel dazu und kleiner – als aufrechtes Motiv. An die Stelle der ruhenden Massen tritt eine unausgesetzte Linienkreuzung. Die Diagonalen werden immer weiter geführt, bis in die Linien der Schlüsselbeine und mündeten vermutlich im Kopf. Die Komposition ist ein Beispiel bewegter, durch Symmetrie gebundener Formgliederung an der ruhenden Figur und im Rahmen des strengen plastischen Stils, dem das Kopieren lebhafter natürlicher Bewegungen widerstrebt.

Mit den beiden Typen des Sitzens ist die Darstellung des ruhenden Körpers in der ägyptischen Kunst nicht erschöpft, die Künstler fanden in der am Boden hockenden, in ihr Gewand eingehüllten Figur einen plastischen Vorwurf, der ihre Körperphantasie besonders anregte. Die Würfelfiguren übertreffen jede bekannte Plastik – auch die monumentalen Statuen vom Didymaion bei Milet – durch die starre Konsequenz ihrer kubischen Auffassung. Die erhaltenen strengen Beispiele stammen erst aus dem 15. Jahrhundert, dem Neuen Reich; und tatsächlich ist dieser Typ so wenig primitiv, setzt vielmehr eine so große Synthese voraus, daß er erst relativ spät entstanden sein kann. In der Berliner Figur Tafel 60, 61 hält der Mann, ein hoher Beamter der Königin Hatschepsut, der zeitweiligen Mitregentin Thutmosis III. (1501–1447)

seinen Zögling, eine königliche Prinzessin auf dem Schoß. Das Formschema, zu dem die komplizierte Stellung des Kauerns mit hochgezogenen Knieen und übergefalteten Armen sich in der Vorstellung vereinfachen ließ, ist im Bildwerk restlos verwirklicht. Die beiden Figuren sind völlig vom Würfel durchdrungen. Auf ihm ruht, wie eine große, plastisch ausgefüllte Lunette, der Kopf Senmuts. Dicht darunter, etwas seitwärts gerückt, das Kinderköpfchen. Der einzige aber konzentrierte plastische Nebenakzent in dem Steinkubus. Die Anordnung der Köpfe allein bezeichnet in dem ruhenden Ensemble die unentbehrliche Senkrechte und verhindert das optische Zusammensinken der Figur. Darüber hinaus deutet nur der Wechsel horizontaler und vertikaler Hieroglyphenzeichen, die die Außenflächen der Figur gleich Wänden überziehen, auf die im Block latenten Körperformen hin. Die Komposition ermöglichte es, den menschlichen Körper und dessen Proportionen mit der kompaktesten Raumform zu identifizieren; darin liegt ihr Wert für den ägyptischen Bildhauer.

In der Münchner Figur des Priesters Bek-en-Chons Tafel 86, 87, die nach v. Bissing in den letzten Regierungsjahren Ramses II. (1192–1225) im Amonstempel zu Theben aufgestellt wurde, ist das strenge Thema etwas gelockert. Die Gestalt ist durch die Steinwände zu spüren, ist deutlich vom Sitz und Pfeiler geschieden. Die Hände übernehmen eine plastische Funktion, die Schriftreihen sind sparsamer verwendet, diesmal nur als senkrechtes Motiv, dessen Richtung der Bart weiterführt. Die leise rhythmische Bewegung ergreift selbst die Haarwellen, die beim Senmut zum architektonischen Rahmen erstarrt sind. Es beweist ein großes Formvermögen, daß die neue Auslegung den elementaren Charakter des Motivs einstweilen nicht zerstörte, sondern nur neue künstlerische Vorzüge entwickelte. Die Auflösung dieser ägyptischen Figurenform trat bald danach ein, doch wurde die strenge Fassung daneben beibehalten. Bek-en-Chons bestellte seine Statue als 86jähriger Greis. Dieses Alter gibt das Bildwerk nicht wieder; eine ägyptische Porträtstatue brauchte demnach nur in einem sehr losen Verhältnis zur Naturwirklichkeit zu stehen.

Im neuen Reich kommen häufig knieende Figuren vor, die einen Altar, ein Götterbild, eine Kapelle oder Stele vor sich halten – neue Statuenmotive, von denen Tafel 68, 69 ein Beispiel gibt. Diese Figur zeigt eine getrennte Front- und Seitenkomposition. Der Formkontrast der Stele und des Kopfes, die Abstufung nach drei verschiedenen plastischen Ausdrucksformen: Rundplastik, flaches und vertieftes Relief, bestimmen die Vorderansicht. Der Kopf schließt

so an den Stein an, daß ein vollkommen einheitlicher Bildeindruck resultiert. Die Silhouetten verbinden sich zu einem Ornament. Die Teilformen des Kopfes wiederholen und variieren den runden Abschluß der Stele. Diese Anordnung und der gegen den Kopf unwirkliche Maßstab der Sonnenbarke mit den heiligen Pavianen auf der Stele geben dem Werk etwas Heraldisches. Die lebendigreichen Seitenansichten haben hierzu gar keine Formenbeziehung. Sie sind ganz für sich behandelt und werden nur vorn materiell zusammengeschlossen. Die Versuchung, ein aus der Fläche gewonnenes Hochrelief in die Rundskulptur einzuführen, und dadurch den plastischen Stil zu beeinträchtigen, liegt bei dieser ganzen Gruppe von Figuren nahe. Reliefwirkung ist in der Rundplastik das letzte Auskunftsmittel, verwilderte Formen zu einen. So wird z. B. die Laokoongruppe auf diese Weise, nicht durch ihre statuarische Schwerkraft zusammengehalten. Den besonderen Kunstcharakter des neuen Reiches aber können andere plastische Formen besser aufzeigen als die Variationen der ruhenden Figur.

Die stehende menschliche Figur ist formal nicht so inhaltreich, wie die sitzende, und deshalb weniger ausgiebig für die Skulptur. Es ist vor allem schwerer, ihr Geschlossenheit und Masse zu geben und genügende plastische Kontraste für die einseitig senkrechte Richtung zu finden. Aus der Frühzeit stammt das anmutige Motiv eines Mädchens Tafel 17, das über seiner sehr engen Standfläche die schmalen Glieder schlank aufrichtet und den runden lächelnden Kopf mit der befremdlichen Haarmasse etwas vorgeschoben trägt. Sie hat die linke Hand vor die Brust gelegt, die rechte hängt gerade herab, die ganze Figur ist dicht zusammengeschlossen. Das Formthema war so arm, daß es nur durch ornamentale Zutaten oder durch reichere Innenmodellierung weiter zu bilden war. Es hält sich ohne große Veränderungen durch die ganze ägyptische Kunst. In der XVIII. Dynastie, zur Zeit der raffiniertesten Modellierung, spielt es eine große Rolle. Damals kam ein Stil auf, der das Motiv bevorzugte und darin Wunderwerke plastischer Verfeinerung hervorbrachte, allmählich aber in eine überzierliche kunstgewerbliche Dekorationsweise verfiel. Zu seinen frühesten und vornehmsten Werken gehören die schon erwähnten Kalksteinstatuen Tafel 63, 64. Eine konventionellere Arbeit ist die Gruppe Tafel 66, 67. Er exzellierte in Holzstatuetten und in den kleinen Figuren, die das Kunsthandwerk verlangte, wie Spiegelgriffen und anderen dekorativen Figürchen, die meist Blumen, zuweilen ein Kätzchen oder einen Vogel in der

Hand halten Tafel 70–76. Es ist viel zeichnerischer Prunk in seinen Figuren, doch auch ein neues Erleben des weiblichen Körpers, der aus dem zarten Linienbehang nackt hervorblüht.

Auch die Bronzefigur der Takuschit Tafel 90, ein Werk der Spätzeit, das v. Bissing an das Ende der XXV. Dynastie (712–663) setzt, wiederholt das Motiv. Die Formen sind hier runder herausgelöst, der ganze wie nackt gebildete Körper modulierter. Statt der Falten schmücken Figuren aus eingelegten Silberfäden die Gestalt, die ganz mit religiösen Darstellungen und Inschriften verziert ist. Die Bronze glänzt (nach Maspero) infolge der Einmischung von Gold und Silber in sanften Reflexen, die den Formen ein eigentümliches Leben geben. Andere Arbeiten dieser Technik, so die Statuette der Königin Koromama im Louvre, erhalten durch ihre kostbaren Einlagen von Gold, Elektron, Silber und rotem Kupfer eine noch reichere Polychromie.

So fanden die ägyptischen Künstler selbst für dieses einfachste Thema der stehenden Frau mannigfaltige Ausgestaltungen.

Die anfänglich geschlossene Stellung der Füße gab man zuerst bei Männerfiguren wegen des säulenhaften unlebendigen Eindrucks sehr früh auf, zumal hierdurch die Tiefenwirkung der Figur verstärkt wurde. Bei Steinstatuen schloß meist ein Pfeiler die durch den vorgestellten Fuß undicht gewordene Komposition. Doch eignete sich gerade für dieses mehr rhythmisch als architektonisch angelegte Motiv das weichere Holz als weitaus bestes Material. Seine Form und Natur ist eher als die des Steines den vorübergehenden Formen, der runden Oberflächenbewegung des Körpers verwandt. Es legte eine andere Gliederung nahe, suggerierte neue Tastempfindungen und führte in den besten Arbeiten zu einem besonderen Stil der Modellierung Tafel 46–48. Tatsächlich sind die Glanzstücke aus der Zeit, in der diese Stellung durchgebildet wurde, der V. Dynastie, aus Holz. Dies Holz wurde – nach den bisherigen Funden – fast nur im alten Reich, vereinzelt im mittleren, zu großen Figuren verarbeitet und blieb im neuen Reich den Statuetten, in der Spätzeit einigen bewußt archaisierenden Figuren vorbehalten. Bei mehreren Holzfiguren hielt die linke vorgestreckte Hand einen am Boden aufgestellten Stab. Dieser naturalistische Zug, der bei Steinfiguren nicht vorkam, ließ sie weniger säulenmäßig, ausgreifender und – ein angemessener Ersatz für den Rückenpfeiler – stabiler erscheinen.

Eine geschlossenere Form ermöglichte bei der stehenden Figur die Gebet-

haltung. Die Tafeln 52, 53 stellen König Amenemhet III. dar, den Erbauer des gewaltigen, fast ganz verschwundenen Tempels bei Hawara, den die Griechen das Labyrinth nannten. Die Statue ist durch ihren Aufbau bemerkenswert. (Nase und Füße sind ergänzt, das Gesicht in alter Zeit überarbeitet.) Sie ist fast ganz in einen rechteckigen Block hineinkomponiert. Immer von einfachen Formen ausgehend, bietet sie drei geschlossene, das Motiv variierende Aussichten. Organische und geometrische Form, Körpermodellierung und Ornament sind, anders als bei den Figuren des neuen Reichs, schroff gegenübergestellt. In jeder Ansicht eine neue Kombination. Seitlich und im Rücken macht der Pfeiler, vorn der mittlere Streifen des Schurzes das tektonische Grundmotiv geltend. Die Statue ist ein großgesehenes Werk, wie fast alle guten Arbeiten der XII. Dynastie, die zwar nicht die unmittelbare und frische Auffassung, die die Werke der IV. und V. Dynastie auszeichnet, aber ein strenges Formbewußtsein besitzen.

Auch einige Köpfe, Tafeln 50, 51, 54–58 – Überreste zerstörter Figuren – zeigen im gedrängtesten Ausschnitt die mächtige Formgebung dieser Zeit und die Fähigkeit der Künstler, das geistige Wesen ihrer Menschen plastisch zu übersetzen. Sie tragen gegenüber den unpersönlicheren Werken des alten Reichs die Züge einer neuen und verinnerlichten Menschlichkeit.

Eine besondere ägyptische Kunstzeit bezeichnet die Regierung Amenophis IV., etwa 1575–1358 v. Chr. Von ihm ging die größte religiöse Umwälzung aus, die Ägypten erfahren hat. Die geistige Bewegung, die damals Viele ergriffen haben muß, spiegelt sich in der Kunst. Die Tafeln 79–83 geben Bilder des Königs, seiner Mutter Teje und einer kindlichen Prinzessin wieder. In diesen Köpfen ist der plastische Stil merkwürdig aufgelockert durch das in Ägypten fremde Bemühen um den Ausdruck des Psychologisch-Interessanten. Anzeichen deuten darauf, daß der königliche Religionskünder und Dichter persönlich auf diese Kunst einwirkte – zum mindesten billigte er ihre Bestrebungen. Die abgebildeten Kalksteinköpfe sind die besten bisher bekannt gewordenen Arbeiten der königlichen Ateliers. Sie haben die erprobte einfache Aufteilung beibehalten; aber eine differenziertere Modellierung bewirkt, daß die Rundungen ineinanderfließen und die Schatten sich auflösen. In dem zerstreuten Licht, das sich nur noch auf den Lidern und Lippen sammelt, erscheint die Haut wie lebend, unter den Augen durchsichtig zart. Diese ausgleichende Formgebung, die das schimmernde Licht auf den wechselnden

Flächen festhält, und das Pathos der bewegten Linien sind die neuen Stilmomente. Sie dienten der Aufgabe, die sensible Person des Königs, deren verborgene dekadente Züge den Meister fesselten, künstlerisch zu fassen, sie zum Ausgang eines plastischen Typs zu machen. Wie das ganze neue Reich war auch diese Zeit am schöpferischsten im Relief, und der maßgebliche Bildhauer in Tell-Amaran übertrug auf die Rundskulptur nur die alten Stilmittel des ägyptischen Flachreliefs: die unzerrissene schwingende Kurve und das differenzierte plastische Leben der Steinfläche Tafel 142. Das polychrome Köpfchen der Königin-Mutter Teje gibt eine meisterliche Präzisierung dieses Stils im Holz, der sich mit kostbarer Farbigkeit vertrug. Reste roter Bemalung sind nachgewiesen; die Augen sind (nach Borchardt) weiß und schwarz, die Wimpern aus Ebenholz eingelegt; der Stirnschmuck ist Gold, die Ohrgehänge Gold und Lapislazuli, das Kopftuch eine hellere Goldlegierung. Die Haare waren blau – aus dem gleichen Kunstempfinden heraus, das auch bei den attischen Porosfiguren das Haar blau – nicht braun oder schwarz – gegen Luft und Kalkstein setzte. Auch die Statuette eines nackten Mädchens – ihr Gewand bezeichnete einst Farbe – ist ein Beispiel dieser höchst kultivierten Kunst, die in einer Zeit religiöser Ergriffenheit aus dem glücklichen Zusammentreffen künstlerischer Initiative und traditioneller Meisterschaft hervorging.

Der Einfluß Amenophis IV. erlosch nicht in Ägypten, trotzdem bald nach seinem Tode seine Stadt und ihre Denkmäler zerstört wurden. Die strenge Sachlichkeit, die große unbeirrte Auffassung der älteren Meister weicht jetzt in den besten Werken einer plastischen Verfeinerung, die subtilere Reize der Form aufsucht. Die früher tektonisch erfaßten Köpfe spiegeln jetzt die innere Bewegung, wie vordem im mittleren Reich die geistige Struktur. Natürlich ist die momentane Erregtheit gemäß der plastischen Auffassung der Ägypter auch in dieser Zeit ausgeschaltet. Die Züge der Frauen Tafel 64, 85 tragen dasselbe unirdische schwebende Lächeln wie die griechischen Frauenstatuen der Akropolis und die Portalfiguren von Chartres. Nie wurden in Ägypten beseeltere Köpfe geschaffen als in der politisch und religiös bewegten, revolutionären Zeit des 15. und 14. vorchristlichen Jahrhunderts. Die minderen Werke dieses Stils, der nur allmählich verblaßte, sind leer, elegant, konventionell. So lebenskräftig erhielt indes eine ununterbrochene Tradition die ägyptische Kunst, daß sie noch einmal, nach sieben Jahrhunderten, aus eigenem einen plastischen Stil schuf. Der Kopf des Mentemhet Tafel 91, 92, eines hohen

thebanischen Beamten, beweist, daß selbst in einer Zeit des Unglücks und der Entwürdigung, „des göttlichen Strafgerichts", die alte künstlerische Kraft in Ägypten noch nicht erloschen war. Es war die Zeit, als der Äthiope Taharka, dessen Negerzüge ein Kopf aus schwarzem Diorit in Kairo uns aufbewahrt hat, als König auf dem Thron des Horus saß. „Mein Vater Amon würdigte mich, alle Länder unter meine Füße zu legen, den Osten bis zum Aufgang des Re und den Westen bis zu seinem Untergang." Die assyrischen Heere, die ihn aus Nordägypten vertrieben hatten, drangen bis Theben vor und Mentemhet berichtet, wie er die zerstörten Tempel und Bildwerke wiederherstellte „nach der Invasion der unreinen Fremdlinge im Südland. Alle Dinge, die ich hier vor euch bringe: keine lügnerische Rede ist darin, kein Widerspruch oder Betrug. Keine Lüge ist in meinem Munde." Die Kunst dieses Meisters, der eine kühne Interpretation des Greisenalters gab, hat noch die Größe der altägyptischen Granitskulptur. Der Kopf bildet ältere Tendenzen, Tafel 51, 57, 58, organisch und selbständig weiter. Nur sind die Formen mit einem neuen Pathos erkannt und übertragen. Die Art, wie das Haar starr und groß den Kopf umgibt, ist ein einzigartiger Formgedanke. Unübertrefflich steht das mächtige plastische Leben des Gesichts dagegen. In diesem Kopf ist noch jeder Zug aus dem Volumen des Steins entwickelt. Der vortreffliche Obsidiankopf der Sammlung Mac Gregor Tafel 93 trotz der kleinen Maße ein großgesehenes Bildwerk, gehört künstlerisch vielleicht in die Nähe dieses bedeutenden Kopfes. Virtuosere Bildwerke, bei denen eine komplizierte Formanschauung den härtesten Stein scheinbar mühelos modelt, folgen ihm. Es sind jene Köpfe der XXVI. Dynastie, auf die schon im Anfang dieses Kapitels, S. 27, hingewiesen wurde. Das Meisterstück des Stils ist der Berliner Kopf Tafel 94, 95. Die Kunstabsicht, aus der er hervorging, erweiterte die Grenzen der Plastik. Man orientiert das plastische Bild genauer am Modell und sucht im mimischen Ausdruck mit der Natur zu rivalisieren. Um den Beschauer momentan zu packen, greift man zu dem zweifelhaften plastischen Mittel, in die durchmodellierte Form scharfe Linien, die Zeichen der Erlebnisse, hineinzugraben. Auf Kosten der Stileinheit wird der Kopf interessant gemacht: plastisch unmotiviert in diesem Formkomplex sind das naturalistisch detaillierte Ohr und die gezeichneten Stirnfalten; die ornamentale Bildung der Mundfalten widerspricht der durchgefühlten Plastik des Schädels. Wir wissen nicht, ob die glänzende Politur berechnet war, die Illusion lebendiger Form zu steigern,

oder ob auch hier Bemalung die Kontraste ausglich. Es ist die erste entschiedene Abkehr vom Strengplastischen in Ägypten; ein impressionistisches Moment schlich sich endlich auch in diese reservierte und aristokratische Kunst ein, der nur noch die Wahl zwischen Entartung oder künstlerischer Umkehr übrig blieb. Man hat deshalb geglaubt, der Berliner und einige verwandte Köpfe seien erst in griechischer oder römischer Zeit entstanden; dagegen sprechen alle Stilkriterien. Auch fehlte es nicht an gleichzeitigen reaktionären Bestrebungen, die uns das Bild dieser Zeit deutlicher machen. Es wurde – entgegen der neuen Richtung und ihr doch eigentümlich verwandt – gleichzeitig eine Kunst gepflegt, die die alte Tradition hütete. Sie beförderte, wie alle akademischen Bestrebungen, Arbeiten von unbestreitbarer Solidität, die eines gewissen Glanzes nicht entbehren, doch, ohne Kraft der Erfindung, künstlerisch belanglos sind. Die Tafeln 96, 97 geben Beispiele dieses klassizistischen Stils, der den Verfall der ägyptischen Kunst nach dreieinhalb Jahrtausenden nicht aufhalten konnte. Sie erlag, wie seither fast jede originale Kunst, dem unheilvollen Einfluß des griechischen Stils.

Eine Aufgabe der Bildkunst blieb noch unerwähnt: die Verbindung mehrerer Figuren zur plastischen Gruppe. In der ägyptischen Kunst kommen Freigruppen häufiger vor als anderswo. Ihre Motive sind aber nicht, wie bei den Gruppen bewegter Stile, aus einem dramatischen Kontakt hergeleitet, sondern aus der Verbindung korrespondierender Figuren. Die Gruppe Tafel 28, 29 gibt die typische Anordnung. So einfach dieser Figurenparallelismus sich darstellt, es steckt doch viel bewußte Kunst darin. Die beiden Statuen sind nämlich nicht einfach summiert, wie die auf Tafel 21, die trotz der etwas befangenen Köpfe wegen ihrer unvergleichlichen Kraft und Schönheit der Körpergestaltung abgebildet wurden; sie sind tatsächlich verknüpft. Ihre gekreuzten Hände verbinden sie nicht nur symbolisch, sondern materiell und verketten ihre Formen. Sie bezeichnen den notwendigen plastischen Knotenpunkt, der die Gruppe zusammenhält, und geben den Schlüssel für das Verständnis der Proportionen. So wird der Sinn dieser starren Geste klar; ein lässiges Händereichen wäre trivial, plastisch wertlos. Die Intensität des plastischen Vorstellens, die fast trotzige Formkraft der Figuren läßt auf eine Arbeit aus der Frühzeit des alten Reiches schließen. Bei der gleichfalls parallelistischen Gruppe des neuen Reiches Tafel 66, 66 sind zwischen die Hauptgestalten kleinere Nebenfiguren, zierliche Formepisoden, eingefügt, wie

um die anmutige Linienbewegung vor den geraden Wänden des Sitzes zu vervielfältigen. Daß die Arme der Frauen überlang die Männergestalt umfassen, ist eine formale Konvention, die der Deutlichkeit dient und die noch viel später in Griechenland, bei dem Aphroditerelief des Ludovisischen Throns, geübt wurde.

Man kannte in Ägypten neben diesen Gruppen auch kompliziertere Figurenverbindungen.

Die Gruppe des Senmut Tafel 62 stammt, wie die früher besprochene Würfelfigur Tafel 60, 61 aus der Regierungszeit der Königin Hatschepsut, jener Schwester Thutmosis II. und III., die den Thron der Pharaonen bestieg und behauptete. Ihr Andenken bewahrt der große Granitobelisk, den sie in Karnak errichtete und der Felsentempel von Der el Bahari Tafel 3 mit seinen herrlichen Reliefs, den sie als ihren Totentempel erbauen ließ. Dieser künstlerisch regsamen Zeit verdanken wir die vortreffliche Gruppe. Die Figuren sind nicht mehr parallel nebengeordnet, sondern organisch ineinander gefügt. Durch das Hocken wurde der ursprüngliche ungünstige Größenunterschied der Figuren – der die Komposition der Madonnenbilder so oft behindert – klug beseitigt. Nachdrücklich dienen die umfassenden Hände und die gegen gerichteten Köpfe der Raumwirkung. Die begleitende Kurve des Mantels klärt die plastische Situation der kleineren Figur. Die Grundform des Blockes ward auch in dieser Fassung des Motivs nicht durchbrochen, und die kubische Vorstellung hält die Formen meisterhaft zusammen. Es ist der in der ganzen Kunst seltene Fall einer durchaus freiplastisch erfundenen Gruppe. Die Komposition Tafel 88, die Ramses VI. zeigt, von seinem Schlachtlöwen begleitet und die schützenden Flügel des Horus über seinem Haupt, wie er den geduckten Feind bei den Haaren schleift, ist dagegen nur von der Seite her formal verständlich. Der etwas bizarre Formgedanke ist dem Relief entlehnt, aber der kühne Aufbau der kontrastierenden Formen im Sinne der Rundskulptur verdichtet und weiter gebildet.

Die kleine Gruppe des Schreibers vor dem göttlichen Affen Tafel 89 mag noch einen Gruppentyp bezeugen, der uns meist in Statuetten, fragmentarisch nur in der großen Kunst überliefert ist. Die Figuren sind hier eigentlich nur durch den Sockel materiell verbunden; sie ergänzen einander in den Massen und Linien durch die bloße Art der Gegenüberstellung. Ein Gesamtbild entsteht aus dem Rhythmus ihrer Zusammenfügung.

Die Normen der ägyptischen Menschengestaltung gelten auch für die Tiere. Es wurden Beispiele aus verschiedenen Zeiten, die bedeutendsten aus dem alten Reich, abgebildet. Der unvollendete Kopf Tafel 44 gehört zu dem kolossalen Bild eines schreitenden Löwen, der eine 3 m hohe Nische im Totentempel des Neuserre ausfüllte. Der goldene Sperberkopf Tafel 45 mit Augen aus Obsidian, thronte auf einem Vogelleib aus anderem Material – Stein oder Bronze –, vor ihm stand, Schutz suchend, die Statuette eines Königs. Tafel 98 zeigt eine verwandte Gruppierung, die ebenfalls die wirksame Symbolik des phantastisch verkehrten Größenmaßstabes ausnutzt. Die Ägypter vermochten das tierische Wesen zu einzigartiger religiöser Gewalt zu steigern. Wie zwingend sie Gebilde der mythischen Phantasie in die Plastik übertrugen, erweist der Löwenleib mit dem Haupte des Chefren Tafel 43, noch in der Zerstörung wohl die gewaltigste Skulptur der Erde.

Amenophis III., der Vorgänger des Religionsstifters, hatte mehr als fünfhundert 2 m hohe Granitstatuen der löwenköpfigen Sechmet in den Tempel der Mut zu Karnak gestiftet. Tafel 77, 78 zeigt ein Fragment dieser Statuen der ägyptischen Kriegsgöttin – überzeugend in der Verbindung des Menschen- und Tierkörpers –, die die Legende mit Trieben animalischer Grausamkeit ausstattete. Einst hatte Re sie, nach dem Rat der anderen Götter, auf die Erde gesandt, um die Menschen, „die Böses gegen ihn sannen", zu vernichten. Sie stieg nachts auf die Erde, tötete die fliehenden Menschen und war so furchtbar in ihrem Grimm, daß von der Stadt Chenensuten an alles im Blute schwamm. „Als es tagte, siehe, da hatte diese Göttin die Menschen geschlachtet. Da sprach die Majestät des Re: Wie schön ist das, ich werde die Menschen vor ihr schützen." Er ließ die Felder mit einem berauschenden Trank überfluten. „Als die Göttin am Morgen daherkam, so fand sie diese Felder überflutet und ihr Antlitz spiegelte sich schön darin. Da trank sie davon und wurde vergnügt, betrunken ging sie umher und erkannte die Menschen nicht mehr."

V.

Kunstgeschichte ist nur unter der Voraussetzung möglich, daß die Elemente des Sehens konstant sind. Veränderlich sind allein die optischen Abstraktionen der Wirklichkeit und die Auslese der Formen. Sie entspringen der eigentümlichen Körperphantasie eines Volkes, seiner Kraft, die innere Wirklichkeit in Bildern abzuzeichnen.

Das ägyptische Relief, die strengste Flächenplastik, die wir kennen, wurde schon im Altertum durch die griechische Reliefauffassung so vollständig verdrängt, daß sie allmählich aus dem allgemeinen Formbewußtsein ausschied und den Wiederentdeckern der ägyptischen Kunst als deren fremdartigster Bestandteil erschien. Selbst bei den Kennern dieser Kunst gilt das ägyptische Relief wegen der mangelnden Figurenperspektive als rückständig gegenüber dem griechischen. H. Schäfer wies kürzlich in seinem Aufsatz „Scheinbild oder Wirklichkeitsbild" (Zeitschrift für ägypt. Sprache und Altertumskunde, Bd. 48), aus der altbabylonischen Literatur nach, daß man bereits in vorgriechischer Zeit die optischen Erscheinungen der Perspektive ausreichend kannte, ohne sie jedoch in der Kunst zu verwerten. Zur Erklärung dieses Verhaltens weist er auf eine Stelle in Platos „Staat", Kapitel 602 hin: „Dieselbe Größe erscheint uns doch durch das Gesicht wahrgenommen von nahebei und von ferne nicht gleich und dasselbe als krumm und gerade, je nachdem wir es im Wasser sehen oder außerhalb, und als ausgehöhlt und erhaben wegen der Täuschungen, die dem Auge durch die Farben entstehen. Und so ist dies insgesamt eine große Verwirrung unserer Seele, auf welche Beschaffenheit unserer Natur dann die Schattierkunst (perspektivische Malerei) lauert und keine Täuschung ungebraucht läßt, so auch die Kunst der Gaukler und viele dergleichen Handgriffe." „Aber doch ist wohl, was dem Maß und der Rechnung vertraut, das Beste der Seele." „Was also mit diesem im Widerspruch steht, das gehört zu dem Schlechteren in uns." „Weshalb die Malerei und die Nachbildung überhaupt, sowie sie in großer Ferne von der Wahrheit ihr Werk zustande bringt, so auch mit dem von der Vernunft fernen in uns Verkehr hat, und sich mit diesem zu nichts Gesundem und Wahrem befreundet." „Selbst also schlecht und mit Schlechtem sich verbindend, erzeugt die Nachbildung auch Schlechtes." Schäfer erkennt, „daß es sich bei dem Gegensatze zwischen perspektivischer Malerei und der, die keine Verkürzungen verwendet, nicht nur um einen Gradunterschied in der Ausbildung des künstlerischen Sehens handelt, sondern auch um zwei von Grund aus entgegengesetzte Standpunkte in der Wiedergabe der Sinnenwelt." Naturgemäß wird das Sehen sich niemals nach einer fremden Seite hin entwickeln, vielmehr bewirkt erst jener grundsätzliche Standpunkt die einseitige Ausbildung. Das Vermeiden der perspektivischen Verkürzung ist aber in Ägypten nicht einzig aus dem ethischen Widerstand gegen das Festhalten optischer Täuschungen

zu erklären. Es entspricht auch der künstlerischen Gesinnung, deren unzweideutiger Ausdruck ägyptische Architektur und Rundplastik sind. Die strenge Flächenauffassung, die später der griechischen selbst in Ägypten weichen mußte, und die nur sehr bedingt und modifiziert im romanischen Stil wiederkehrte, lebt nach langer Zeit in der modernen Kunst wieder auf. Wir sind deshalb imstande, das ägyptische Relief nicht nur historisch, sondern aus einer ähnlichen Kunsttendenz heraus auch künstlerisch zu begreifen und seine überlegene Schönheit zu bewundern.

Es wurde vorher betont, daß die auf kolossale Maße und auf den geschlossenen Block gerichtete Raumphantasie der Ägypter mit einem Hochrelief wie das griechische auf ihren Wänden sich selbst preisgegeben hätte. Der Trieb, ganze Mauern mit Bildern zu überkleiden, zwang ohnedies zum flachen Relief, um die verwirrenden Schlagschatten herausgelöster Figuren zu vermeiden.

Die Reliefkunst ist – wie die Rundplastik – Körpergestaltung. Ihre Körper haften aber an einer unveränderlichen Grundfläche, die der Entfaltung ihres Volumens entgegenwirkt. Relieffiguren sind demnach reduzierte Raumformen, die indessen nicht fragmentarisch, sondern – als Kunstgebilde – vollständig wirken müssen. Da die Relieffigur notwendig in ihrer räumlichen Existenz beschränkt und an die Form der Wand gebunden ist, gilt es, entweder über diese Hemmungen hinwegzutäuschen und in den Figuren den Anschein des Rundplastischen, des Freibewegten zu wahren, wie im ausgebildeten griechischen Relief, oder – eben jene geforderte räumliche Einbuße zum Stilmoment zu erheben. Das letztere taten die Ägypter. Dieselben Künstler, die Statuen gleich übergroßen Steinwürfeln formten, die mit Vorliebe die menschliche Bildung auf die ungeheuren Dimensionen des Felsblockes übertrugen, erfanden mit der gleichen produktiven Folgerichtigkeit das zarte, fast körperlose ägyptische Flachrelief. Die Anfänge des Stils liegen in der Vorzeit. Die Weihetafeln König Narmers, der – nach Ed. Meyer, ein Vorgänger des Menes – um 3400 v. Chr. Ägypten beherrschte, zeigen ihn im kleinen Maßstabe völlig ausgebildet. Und der herrliche Grabstein Tafel 99, den sich Menes zweiter Nachfolger errichtete, bezeugt für diese frühe Zeit eine Kraft der künstlerischen Formbezeichnung und eine Sicherheit im Bildmäßigen, die nicht zu übertreffen waren. Die Ägypter hatten allerdings schon eine unvergleichliche Schule des Flächenstils durchgemacht. Ihre Bilderschrift bestand bereits zur

Zeit des Menes, der um 3315 die beiden älteren Reiche, Ober- und Unterägypten, endgültig zum Pharaonenstaat geeint hatte. In Ägypten war die Schrift mehr als eine nützliche Fertigkeit, sie war Bildkunst. Man kann ihre strenge Schönheit an den Wänden des Metengrabes im Berliner Museum bewundern. Da sind, dem Bildeindruck zuliebe, die sinngemäßen Abstände zwischen den Worten geopfert; Bild folgt auf Bild im gleichmäßigen Rhythmus der senkrechten Reihen.

Die ägyptischen Künstler, durch keine Vorbilder der Vergangenheit beirrt, konnten sich unbefangen in erster Linie der sachlichen Forderung ihrer neuen Kunstaufgabe hingeben: Körper flächengemäß umzubilden und flächenhaft zu kombinieren. Ihr Stilbedürfnis führte sie dazu, streng zwischen der runden und der flachen Skulptur zu scheiden. Die ägyptische Relieffigur trägt stets die Spuren ihrer engen Bindung an die Mauerfläche. Die Künstler verfügen beim Relief über dieselben plastischen Mittel wie bei der Rundfigur, doch schaffen sie gleichsam mit umgekehrten Vorzeichen: nichts bleibt dem Volumen, der Silhouette alles überlassen. Der Grundgedanke dieses Reliefs ist das Zusammenfassen verschiedener Ansichten unter einer Linie. Die Tiefendimension der Figuren ist gewissermaßen in ihrer Breitenausdehnung mit dargestellt. Die kühne Summierung der Ansichten – jeder Teil der Gestalt bietet seine flächigste Ansicht – gibt eine Gleichung, keine Darstellung für den Raumwert der Figuren. Der niemals durch Verkürzungen oder Schlagschatten unterbrochene Kontur erzwingt die optische Einheit der ausgewählten Einzelansichten. Trotz der minimalen Reliefhöhe – sie ist in der III. Dynastie $3^1/_2$ mm, in der V. oft nur $1-1^1/_2$ mm – weist Innenmodellierung auf den Formreichtum organischer Körper hin. Bei diesen wenigen, aber unfehlbaren plastischen Akzenten ist die innegehaltene Distanz zur Wirklichkeit vielleicht noch größer. Der Künstler der Hesire-Reliefs Tafel 101, 102 gab den Jochbeinen, Schlüsselbeinen, Knieen und Knöcheln seiner Gestalt etwa das Doppelte seiner mittleren Reliefhöhe und erweckt damit eine starke aber tatsächlich unbegründete Vorstellung von plastischem Leben.

Die künstlerischen Vorzüge dieses flachen Reliefs sind einleuchtend: Es ziert und bereichert die Wand, ohne ihren massiven Charakter zu verändern. Es ist seiner Natur nach bildmäßiger als das griechische Hochrelief, da es den variablen Faktor der Schatten sich dienstbar macht, die dort immer wechselnd die Komposition durchkreuzen, und erst in dem späten Pergamonfries, wo

die breiten Schatten Abgründe zwischen Figur und Figur reißen, in die Bildbewegung mit hineingekommen sind.

Die Schlagschatten der ägyptischen Figuren zeichnen sich als feine begleitende Linien – nirgends die Komposition bedrängend, nur die Form unterstreichend – auf dem Reliefgrund ab. Wenn auch einst summarische Bemalung diese zarten Schönheiten zugunsten einer weiterzielenden dekorativen Absicht zudeckte, so ist dennoch nicht zu bezweifeln, daß dem Künstler selbst die phantastische Reduzierung des Volumens, die subtilen Akzente, die sie forderte, und das feine Lineament der Schatten, die höchsten künstlerischen Anregungen verschaffte. Das ägyptische Flachrelief versetzt empfängliche Naturen in eine andauernde künstlerische Spannung durch das widerspruchsvolle Erlebnis kräftig bewegter Formen vor einem konstanten Hintergrund, denen jedoch die Körperlichkeit mangelt. Der Kontrast gegen die ruhende Fläche ermöglicht es hier, Bewegung fast körperlos, als totalen Bildeindruck zu erfassen. Aus diesem Grunde mußte es die Künstler reizen, gerade im Relief die von der Religion angeregte bildmäßige Wiedergabe von Handlungen, Ereignissen und Erlebnissen zu pflegen. Die abgebildeten Reliefs beweisen die besondere Fähigkeit der Ägypter, typische und ausdrucksvolle Stellungen festzuhalten, Einzelfiguren und Gruppen von höchster linearer Schönheit zu schaffen. Sie sind – meist Bruchstücke von Grabwänden und aus dem Bau entfernt, an dessen Rhythmus sie teilnahmen – nach ihrer Entstehungszeit angeordnet. Die frühesten aus der III. und IV. Dynastie zeigen wie die Rundplastiken jener Zeit eine reiche, nur durch den Stil gebändigte Vitalität. Jede Linie und Form ist erlebt. Bei aller Regelmäßigkeit sind doch ornamentale Züge streng gemieden. Tafel 100 ist ein Beispiel der meisterhaften, Ägypten eigentümlichen asymmetrischen Figurenanordnung, bei der doch alle Linien und Formen aufeinander bezogen, gegeneinander abgewogen sind. Hesi-re Tafel 101, 102 und der Prinz aus Medum Tafel 104 geben Variationen des Stils in Stein und Holz; die Figur des Meten Tafel 106, die Zentralfigur seiner kunstvoll perspektivisch angelegten Opferkammer – ist unfertig geblieben. Sie zeigt, wie die Figur aus dem einheitlichen Kontur erschlossen wurde, wie die Tiefendimension durch eine berechnete Modulation der Linien auf der Fläche, z. B. beim linken Arm und Bein ausgedrückt wird. Alle drei Figuren sind sehr genau nach vertikalen und horizontalen Orientierungslinien angelegt, besonders der Hesi-re ist bis ins Kleinste durchgearbeitet. Der Bild-

rand gibt die vordere Grenze der Holztafel und damit die materielle Tiefe des Reliefs an. Die Figur – dies ist ein echt ägyptischer Zug – steht nicht in der Mitte (nur ihre Füße gliedern den unteren Bildrand symmetrisch), sondern in der linken Bildhälfte; sie hat Raum zum Atmen und zur Entwicklung des geöffneten Konturs. Die Szepter und Attribute in ihren Händen sind – bei der sitzenden Figur auf Tafel 101 noch demonstrativer – gleichsam als Konstruktionslinien für die Flächenaufteilung in dem Bild verarbeitet.

Für die weibliche Gestalt Tafeln 103, 112, 154 fanden die Reliefkünstler der III. Dynastie den zart aufsteigenden, biegsamen Umriß, der ihre Geschmeidigkeit und den schlanken Bau bezeichnet, und dessen strenge Kurve an die Silhouette eines edlen Gefäßes erinnert. Überhaupt wurden in Ägypten Körpersilhouetten oft so vollkommen durchgearbeitet, daß sie sich mit frei erfundenen Ornamentrhythmen begegnen. So ergeben auf dem Bild der Kraniche Tafel 129 die Flächen zwischen den Vögeln ein Leierornament. Nur der romanische Stil erreichte noch diese abstrakte Schönheit der Figur, die wie bei einem guten Ornament auf der passiven Grundfläche noch ein Bild ausspart. Doch bleibt allein den Ägyptern das Verdienst, daß ihre Figuren dabei nicht das Organische, die naturgemäße Proportion einbüßten.

Durch die ganze ägyptische Kunst stellte dieser jungfräuliche Typ das Bild der Frau dar. Er entspricht dem Schönheitstyp, den die Dichtung uns überliefert. In einem Märchen des Pypyrus Westcar (erhalten in einer späteren Niederschrift aus dem 17. Jahrhundert v. Chr.) wird berichtet, auf welche Weise einst König Snofru sich zerstreute. Sein „oberster Vorleser und Buchschreiber" sagte zu ihm: „Deine Majestät begebe sich doch zum See des Palastes und besetze dir ein Boot mit allen schönen Mädchen deines Palastes. Das Herz deiner Majestät wird sich erheitern, wenn du siehst, wie sie heraufrudern und herunter. Wenn du die schönen Sümpfe deines Sees siehst und wenn du seine schönen Felder und Ufer siehst, so wird dein Herz sich erheitern. Ich aber will der Leiter der Fahrt sein (?). Lasse mir 20 Ruder aus Ebenholz bringen, die mit Gold ausgelegt sind und deren Griffe aus Sekebholz sind, das mit Silbergold ausgelegt ist. Lasse mir 20 Frauen bringen, von denen mit dem schönsten Körper, mit Brüsten und Locken und die noch nicht geboren haben, und lasse mir weiter 20 Netze bringen und gib diese Netze diesen Frauen über (?) ihre Kleider. (Nach anderer Übertragung als ihre Kleider.) Da ruderten sie nun herauf und herunter und

das Herz seiner Majestät ward froh, als er sie rudern sah." (Erman und Krebs, Aus dem Papyrus der Kgl. Museen.)

In einem ägyptischen Liebeslied eines Turiner Papyrus (Erman, Ägypten S. 272) verschmilzt das Bild der Geliebten mit dem des wilden Feigenbaumes:

„Die kleine Sykomore,
die sie gepflanzt hat mit ihrer Hand,
die schickt sich an zu sprechen,
und ihre Worte sind wie Honigseim.
Sie ist reizend, ihr Laub ist schön,
grünender als der Papyrus.
Sie ist beladen mit Früchten,
röter als Rubin.
Ihre Blätter, deren Farbe gleicht dem Glas,
ihr Stamm hat eine Farbe wie Opal . . .,
ihr Schatten kühlt. –
Sie sendet ihren Brief durch ein kleines Mädchen . . .
Sie läßt sie eilen zu der Vielgeliebten:
Komm und weile im Garten . . .
Komm, begehe festlich den heutigen Tag
und den morgigen nach dem morgigen . . .
in meinem Schatten sitzend.
Dein Genosse sitzt zu deiner Rechten,
du machst ihn trunken,
und folgst dem, was er sagt . . .
Ich bin ja verschwiegenen Sinnes
und sage nicht, was ich sehe
und plaudere nicht."

Von der Kunst der ägyptischen Tierdarstellung am Ausgang der III. oder Beginn der IV. Dynastie, die sich auch später stets auf der gleichen Höhe hielt, Tafel 119, zeugen die Gazellen, Tafel 107, aus dem Grab des Meten. Seit der V. Dynastie wird das Relief flacher, die Proportionen werden elegant und die Modellierung differenzierter, Tafel 108, 109. Tafel 110, ein abgeschlossenes Bild, zeigt wieder die ausgeglichene Figurenkomposition, der die Hieroglyphen sich so vortrefflich einordnen. Die erfolgreiche Erforschung der Pyramiden von Abusir unter Borchardts Leitung ergab auch wichtige Relieffunde. Die Tafeln 111–114 und 120, 121 bilden Fragmente der herrlichen Reliefs ab, die einst die Totentempel der Könige Sahure und Ne-user-re schmückten. Es war eine Zeit des glänzenden

Aufschwungs für die Reliefkunst. Die Künstler wagten sich daran, die kompliziertesten Stellungen gemäß den Konventionen ihres Reliefstils durchzubilden. Besonders die Erfindungen der Sahure-Künstler sind kühn und ursprünglich. Ihre Nachfolger unter Ne-user-re waren glänzende Virtuosen des Flachreliefs, die – bei dem repräsentativen Relief Tafel 120 – durch farbige Einlagen in den Augen die Farbenpracht erhöhten. Um diese Zeit beginnt die Grundfläche des Reliefs an der Formbewegung teilzunehmen; sie senkt sich häufig im Zuge der Konturen, daß die Formen, im Gegensatz zu der älteren mehr zeichnenden Weise Tafel 105 unmerklich anheben. Die Reliefs Tafel 117, 118 oder (unter Sahure datiert), zeigen die verbreitete ägyptische Art, rhythmische Bewegungen wie Tanzen und Marschieren ornamental wiederzugeben. Die Reliefs Tafel 122, 123 schmücken die berühmte Mastaba des Ti, Oberbaumeister und Vorsteher der Pyramide des Ne-user-re, dessen Tempelbild sie in der geringen Reliefhöhe, der virtuosen Zeichnung und in der detaillierten Formangabe, z. B. an den Beinen, gleichen. Die häufig dargestellten Nachenfahrten durch die Papyrussümpfe veranlaßten die Erfindung eines glücklichen Motivs: man ließ die bewegten, freier über die Fläche verstreuten Figuren, statt vom glatten Hintergrund, von den feinen Parallelen der Papyrusstauden sich abheben Tafel 123–125. Die reich bewegte Opferszene aus einem Grabe der VI. Dynastie Tafel 131 zeigt gegenüber dem gleichen Motiv aus der Mastaba des Manofer Tafel 127, 128 eines Beamten am Hofe des vorletzten Königs der V. Dynastie, das Bestreben durch überschneidende Figuren mehrere Flächenschichten in das Relief einzuführen. Der Künstler dieses Grabes bewahrte uns auch die vortrefflichen Motive des Vogelfangs, der Totenklage und des Tanzes, Tafel 132–134, dessen modernes Gegenstück Seurats Chahut ist. Damals waren die künstlerischen Konventionen der Ägypter präzisiert. Wie streng man sie hütete, beweist ein Vergleich der Figur auf Tafel 130 mit der 1100 Jahre später entstandenen auf Tafel 139.

Die nächste große ägyptische Kunstzeit, die an guten Rundskulpturen so reiche XII. Dynastie, zog den reliefgeschmückten Mastabas Felsengräber mit Wandmalereien vor. Die Tempel wurden nach wie vor mit Reliefs ausgestattet, doch tritt diese Kunst in der auch literarisch bedeutenden Zeit etwas zurück. Das Relief Tafel 135 gibt eine neue, als Flächenbild unübertreffliche Fassung eines uralten Siegermotivs, das zuerst auf einem Elfenbeintäfelchen eines Königs der I. Dynastie vorkommt. Der Gott Ptah, der König Senwosret I.

umarmt Tafel 136 ist als Mumie gebildet; die Figuren dieses Reliefs sind wie die folgenden Tafeln stärker gehöht und fast plattenartig aufgesetzt, wie bei dem alten Medumer Relief Tafel 104. Die Reliefs der Hatschepsut Tafel 137, 138 leiten die glänzende Renaissance des ägyptischen Reliefs der XVIII. und XIX. Dynastie ein.

Die Künstler dieser Zeit bildeten – neben dem damals sehr verfeinerten Basrelief Tafel 146 – an eine überkommene Form anknüpfend, noch einmal einen neuen Reliefstil aus. Nur die ägyptische Kunst kennt das unter die Mauerfläche versenkte Relief, von dem die Tafeln 140, 141 Beispiele abbilden. Diese Technik war sehr alt. Schon in der Frühzeit des alten Reiches kamen versenkte Hieroglyphen und kleinere Figuren auf, seit der VI. Dynastie auch große Darstellungen in versenktem Relief, nach von Bissings Untersuchungen vorwiegend in dunkleren Teilen der Gräber; nach Erman wegen der größeren Haltbarkeit. Jene Blütezeit der Flachreliefs besaß aber nicht viel mehr als die Technik dieser zweiten Form, die man seit der VI. Dynastie häufiger anwandte; erst nach 1000 Jahren trat der seltene Fall ein, daß ein neues Geschlecht in der von den Vorfahren geübten, noch fast unverstandenen Form das verborgene Stilmoment erkannte. Der Reliefstil des neuen Reiches entstammt der gleichen Empfänglichkeit für das Feine und Zierliche, für Anmut und den Prunk zarter Linien wie die Kalksteinfiguren Tafel 64–67. In unserer Zeit, da den Reliefs die ehemals deckende Farbe fehlt, offenbaren sie den ganzen willkürlichen Zauber dieser Kunst. Auf einer Seite begleitet die Formen der feine, durch die Modellierung nüanzierte Schlagschatten der stehengebliebenen Oberfläche; die andere Seite, die das Licht empfängt, umgibt die Gestalten mit strahlenden Randlichtern, was den plastischen Eindruck dieser Reliefs erheblich steigert. Die welligen, etwas barocken Silhouetten all dieser nackten und halbverhüllten Formen stehen im Schimmer. Die im Licht und Schatten isolierten Konturen umringen sie wie Arabesken. Hier und da drängen sich – den Zusammenhang der Gestalten unterbrechend – die seltsam zerstückten Formen der Vorderfläche dem Auge auf, und die Figuren bleiben zwischen den Steinfragmenten wie gefangen. Dieses Relief ist vielleicht die raffinierteste ägyptische Erfindung. Höher bewertete Rücksichten – wohl die Einordnung der Bilder in die Architektur – veranlaßten auch hier die Bemalung.

Die Bilder aus der Zeit Amenophis IV. Tafel 142–145 lassen erkennen,

wie die beiden nebeneinander geübten Arten des Reliefs verschiedene Formauffassungen hervorbrachten. Dem flachen und dem versenkten Relief dieser Zeit ist der Sinn für eine raffinierte Modellierung der Fläche gemeinsam. Dieser ermöglichte es, daß man einen Kopf wie den des Königs Tafel 142 als etwas Selbständiges ausarbeiten und besonders in die Reliefwand einlassen konnte. Eine merkwürdige, fast übertriebene Psychologie entwickelt sich in diesen Köpfen, die selbst auf die Tierdarstellung Tafel 143 übergreift. Die ornamentalen Linien des Königskopfes verhalten sich fast paradox zu der organischen Modellierung und erzeugen den Eindruck einer Kunst, die mit allen nur möglichen Mitteln gleichzeitig arbeitete. Die versenkten Reliefs Tafel 144, 145 deuten an, wie abgebraucht dieser Zeit der Kompositionsmechanismus war. Sie versuchte den abgenutzten Formmitteln, die sie automatisch fast verwandte, ein unerhörtes Individualisieren des Psychologischen, der Mimik entgegenzusetzen, so daß das Kompositionsschema gleichsam aufgehoben wurde. Zumal die alten, jetzt besonders bevorzugten Darstellungen fremder Volkstypen mußten dieser Absicht dienen.

Eine spätere Zeit fand für die neuen seelischen Inhalte auch eine originale Darstellung Tafel 147, 155. Das Fragment der ersten Totenklage bewahrte uns einen besonders guten Bildausschnitt. Zwei gänzlich verschieden angelegte Gruppen sind gegenübergestellt, die sich durch die Bewegungskontraste vereinheitlichen. Bei der Männergruppe wird die Tiefenordnung zu einem engen Nebeneinander in der gleichen Fläche übersetzt. Mit diesem, sich der perspektivischen Darstellung nähernden Figurenparallelismus ersetzen die Künstler des neuen Reiches das frühere vollständige Ausbreiten jeder Figur auf der Fläche Tafel 113, 114, von den man sich schon bei den Tiergruppen der V. Dynastie etwas entfernt hatte. Einzigartig, wie die überschnittene Bewegung der tanzenden Frauen den Künstler nicht verführte, die Konvention der Relieftechnik zu durchbrechen, wie er vielmehr durch diese Überschneidungen neue stilmäßige Kompositionsmittel auffand.

Die Künstler der großen Schlachtenreliefs (Tempel Sethos I. und Ramses II. und III., Tafel 156 zeigt ein besonders gutes Fragment eines solchen) – verwandten naturgemäß nur diese bewegteste Reliefform. Sie diente dem triumphalen Inhalt ihrer Bilder, dem Getöse der Schlachten besser als die milden Flächen der Basreliefs jener Zeit, die sie zu bestrickender Zartheit verfeinert hatten. Die Tafeln 148–154 bilden Reliefs aus dem Totentempel

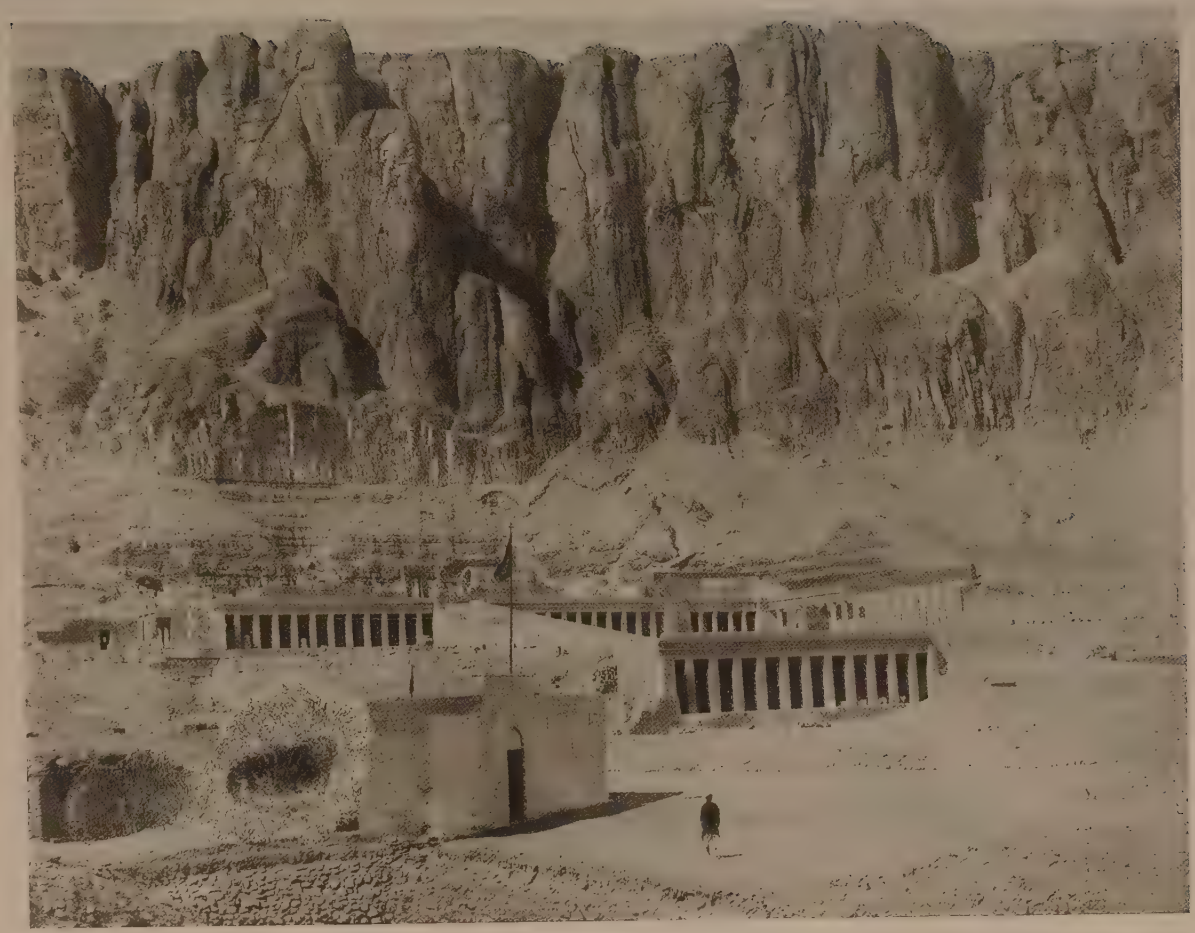
Sethos I. ab, die eine auch in Ägypten niemals wieder erreichte Kultur der Form und Linie auszeichnet.

Die Reliefkunst erlebte nicht wie die Rundplastik in der XXVI. Dynastie eine neue Blüte: Die besten Arbeiten der Spätzeit zeigen den virtuosen Klassizismus der Königsköpfe Tafel 96, 97.

Die eindringende griechische Kunst vernichtete für immer den ägyptischen Stil.

Um 2800 v. Chr. — *Chefren-Pyramide mit Sphinx* — *Gize*

Um 1950 v. Chr. *Felsengrab* *Beni-Hassan*



Um 1570 v. Chr. *Felsentempel* *Der-el-Bahari*

Um 1400 v. Chr. *Säulensaal* *Luxor*

Um 1250 v. Chr. *Säulensaal* *Karnak*

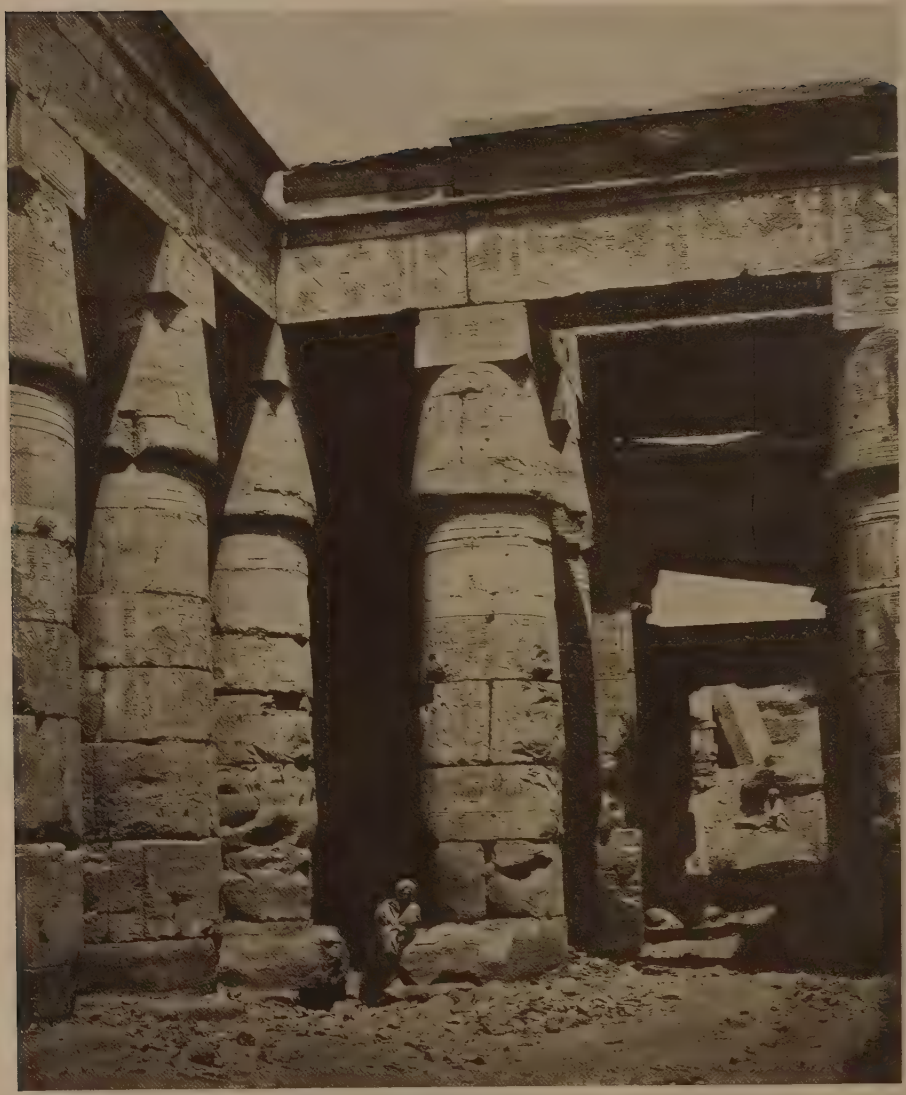
Um 1250 v. Chr. *Vorhalle des Ramesseum* *Theben*

Um 1250 v. Chr.

Felsentempel

Höhe der Statuen 20 m

Abusimbel



Um 1180 v. Chr. *Choustempel* *Karnak*

Um 1100 v. Chr. *Sphinxallee* *Karnak*

Um 200 v. Chr. *Horustempel* *Edfu*

1. Jahrh. v. Chr. *Vorhalle des Hathortempels* *Dendera*

Um 2500 v. Chr. *Grabkapelle* *Sakkara*

Um 2500 v. Chr. *Grabkapelle* *Sakkara*

Um 2900 v. Chr. *Granitstatue eines Priesters* *Leiden*

h. 0,62 m

Um 2900 v. Chr. — *Granitstatue eines Priesters* — *Leiden*

(Boeser-Holwerda)

h. 0,62 m

Um 2900 v. Chr. *Dioritstatue einer Prinzessin* *Turin*

h. 0,83 m

Um 2900 v. Chr.

Kalksteinstatue

h. 0,82 m

Brüssel

Um 2800 v. Chr. *Kalksteinstatuen des Rahotep und der Nofrit* *Kairo*

h. 1,20 m

Um 2800 v. Chr. *Kalksteinstatue der Nofrit* *Kairo*

(Borchardt)

h. 1,20 m

Um 2800 v. Chr. *Kopf von der Statue der Nofrit* *Kairo*

Um 2800 v. Chr. *Kalksteingruppe* *Leiden*

h. 0,70 m

Um 2800 v. Chr. *Dioritstatue des Chefren* *Kairo*

h. 1,66 m

Um 2800 v. Chr. *Kopf der Statue des Chefren* *Kairo*

Um 2800 v. Chr. *Kopf der Statue des Chefren* *Kairo*

Um 2700 v. Chr. *Granitstatue eines Schreibers* *Berlin*

h. 0,68 m

Um 2700 v. Chr. *Granitstatue eines Schreibers* *Berlin*

Um 2700 v. Chr. *Granitstatue eines Schreibers* *Berlin*

Um 2700 v. Chr. *Kalksteingruppe* *Berlin*

h. 0,65 m

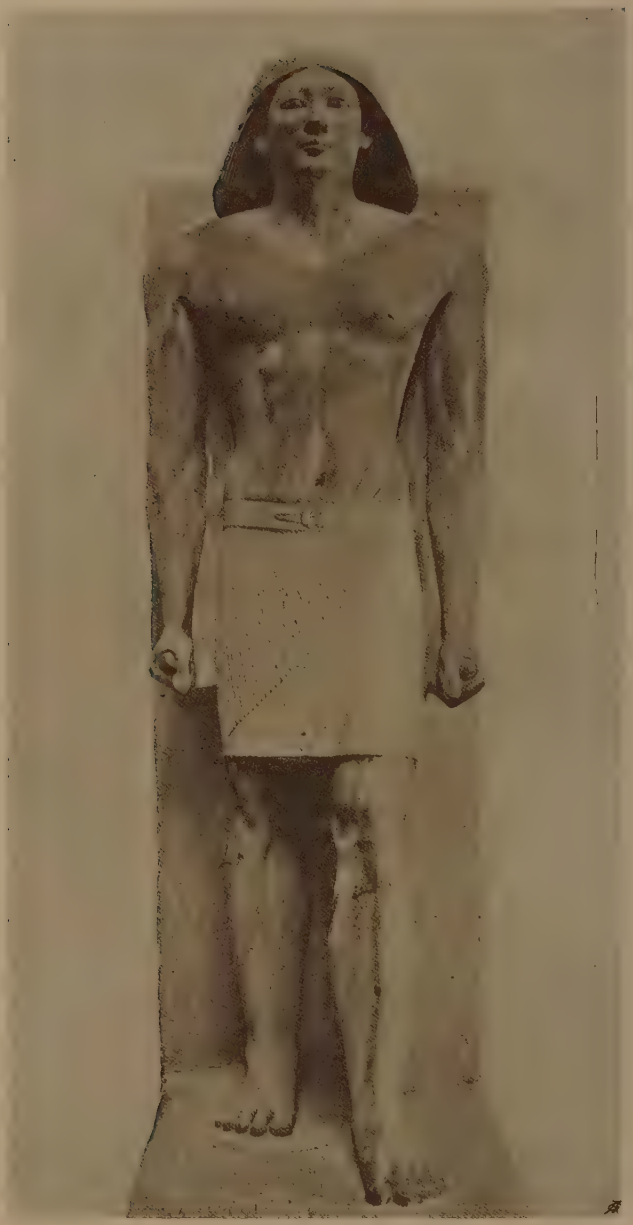
Um 2700 v. Chr. *Kalksteingruppe* *Berlin*

Um 2600 v. Chr. *Kalksteinfigur* *Kairo*

h. 0,83 m

Um 2600 v. Chr. *Kalksteingruppe* *Kairo*

h. 0,81 m



Um 2600 v. Chr. *Kalksteinstatue des Ranofer* *Kairo*

h. 1,73 m

Um 2600 v. Chr. *Kopf der Statue des Ranofer* *Kairo*

Um 2600 v. Chr. *Kopf der Statue des Ti* *Kairo*

Kalkstein

Statue 2 m h.

Um 2600 v. Chr. *Granitstatue eines Lesenden* *Kairo*

(v. Bissing-Bruckmann)

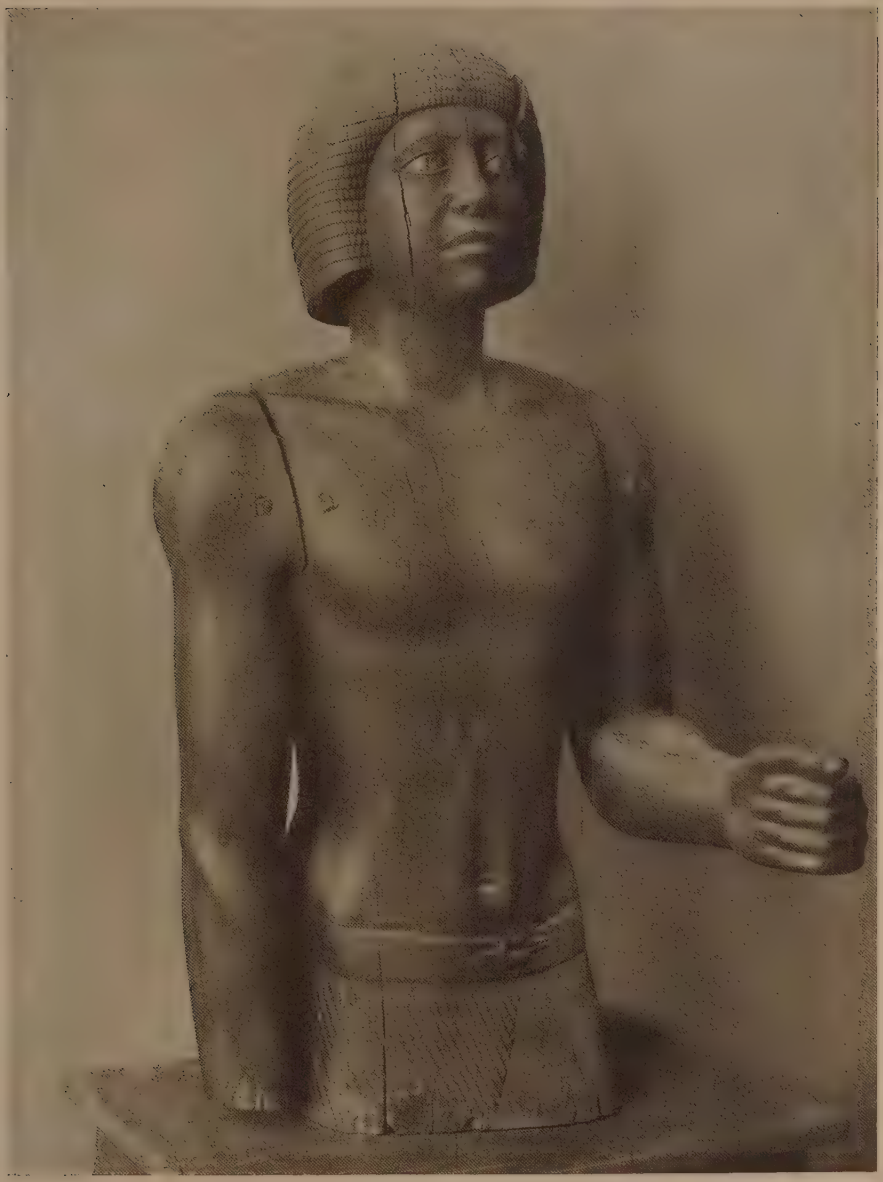
h. 0,47 m

Um 2600 v. Chr. *Holzstatue des Perhernofret* *Berlin*

h. 1,11 m

Um 2600 v. Chr. *Holzstatue des Perhernofret* *Berlin*

Um 2600 v. Chr. *Kopf der Statue des Perhernofret* *Berlin*



Um 2600 v. Chr. *Holzstatue* *Kairo*

h. 0,69 m

Um 2600 v. Chr. *Kopf der Holzstatue* *Kairo*

Um 2500 v. Chr.? — *Sperberkopf aus Gold* — *Kairo*

(Vernier)

h. 0,10 m

Um 1950 v. Chr. *Sandsteinstatue des Chertihotep* *Berlin*

h. 0,75 m

Um 1950 v. Chr. *Sandsteinstatue des Chertihotep* *Berlin*

Um 1950 v. Chr. *Sandsteinstatue des Chertihotep* *Berlin*

Um 1820 v. Chr. *Granitstatue Amenemhet III.* *Berlin*

19. Jahrh. v. Chr. *Königskopf* *Berlin*

Schiefer

h. 0,9 m

54

19. Jahrh. v. Chr. *Königskopf* *Berlin*

Schiefer

19. Jahrh. v. Chr. *Königskopf* *Berlin*

Schiefer

Um 1800 v. Chr. *Schieferstatuette einer Königin* *Berlin*

h. 0,14 m

Um 1800 v. Chr. *Schieferstatuette einer Königin* *Berlin*

Um 1700 v. Chr.

Kopf eines Königs
Granit
h. 0,71 m

Rom
Museo delle Terme

Um 1470 v. Chr. *Granitstatue des Senmut* *Berlin*

eine Prinzessin haltend

h. 1 m

Um 1470 v. Chr. *Granitstatue des Senmut* *Berlin*

Um 1470 v. Chr. *Granitgruppe. Senmut und eine Prinzessin* *Kairo*

h. 0,60 m

Um 1400 v. Chr. *Kalksteinstatue von einer Gruppe* *Kairo*

h. 0,84 m

Um 1400 v. Chr. *Kalksteingruppe des Ptahmai und seiner Familie* *Berlin*

h. 0,99 m

Um 1400 v. Chr. *Kopf der Frau des Ptahmai* *Berlin*

Um 1400 v. Chr. *Knieender mit Stele* *Kairo*

Um 1400 v. Chr. *Knieender mit Stele* *Kairo*

Um 1400 v. Chr. *Holzstatuette der Tui* *Paris*

(Bénédite)

Um 1400 v. Chr. *Holzstatuette der Tui* *Paris*

(Bénédite)

Um 1400 v. Chr. *Holzstatuette der Tui* *Paris*

(Bénédite)

Um 1400 v. Chr. *Holzstatuette* *Berlin*

h. 0,20 m

Um 1400 v. Chr. *Holzstatuette* *Berlin*

Um 1400 v. Chr. *Holzstatuette* *Berlin*

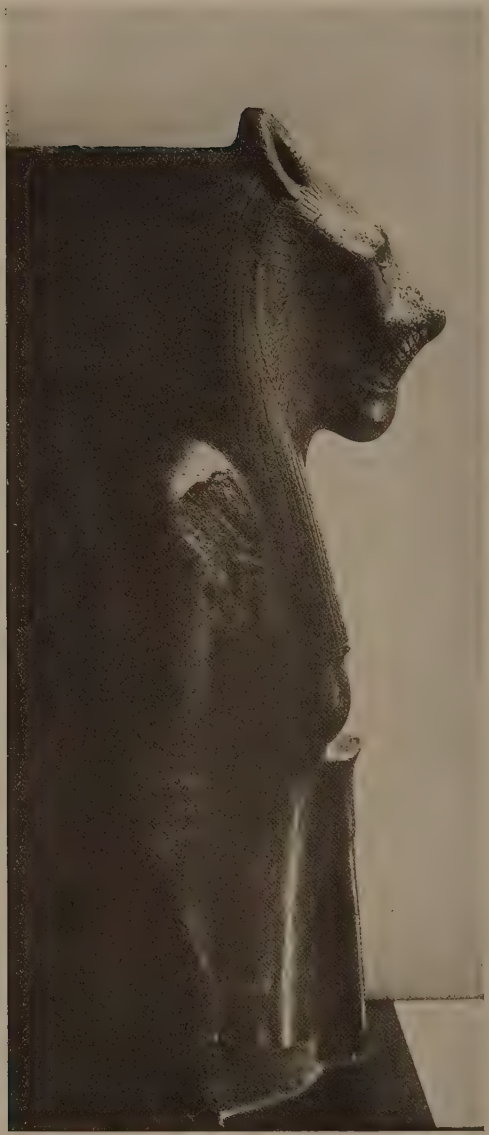
h. 0,21 m

Um 1400 v. Chr. *Holzstatuette* *Berlin*

h. 0,17 m

Um 1400 v. Chr. *Granitstatue der Kriegsgöttin Sechmet* *Berlin*

h. 0,84 m



Um 1400 v. Chr. *Berlin*

Granitstatue der Kriegsgöttin Sechmet

Um 1360 v. Chr. *Kalksteinkopf Amenophis IV.* *Berlin*

0,21 cm

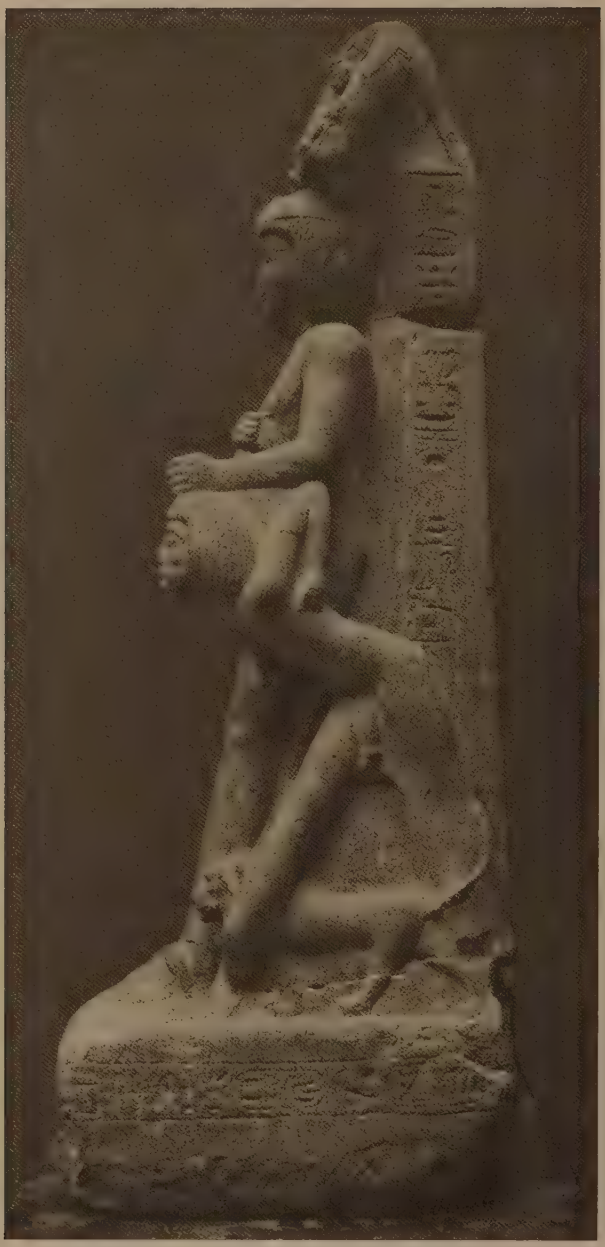
Um 1360 v. Chr.

Kopf der Königin Teje
Eibenholz
(Borchardt)

Berlin
Smlg. James Simon

Um 1250 v. Chr. *Kalksteinstatue des Bek-en-Chous* *München*

(v. Bissing-Bruckmann)



Um 1150 v. Chr. *Granitgruppe Ramses VI.* *Kairo*

mit einem Gefangenen

(v. Bissing-Bruckmann)

h. 0,80 m

13. Jahrh. v. Chr. — *Schreiber zu Füßen des Gottes Thot* — *Paris*

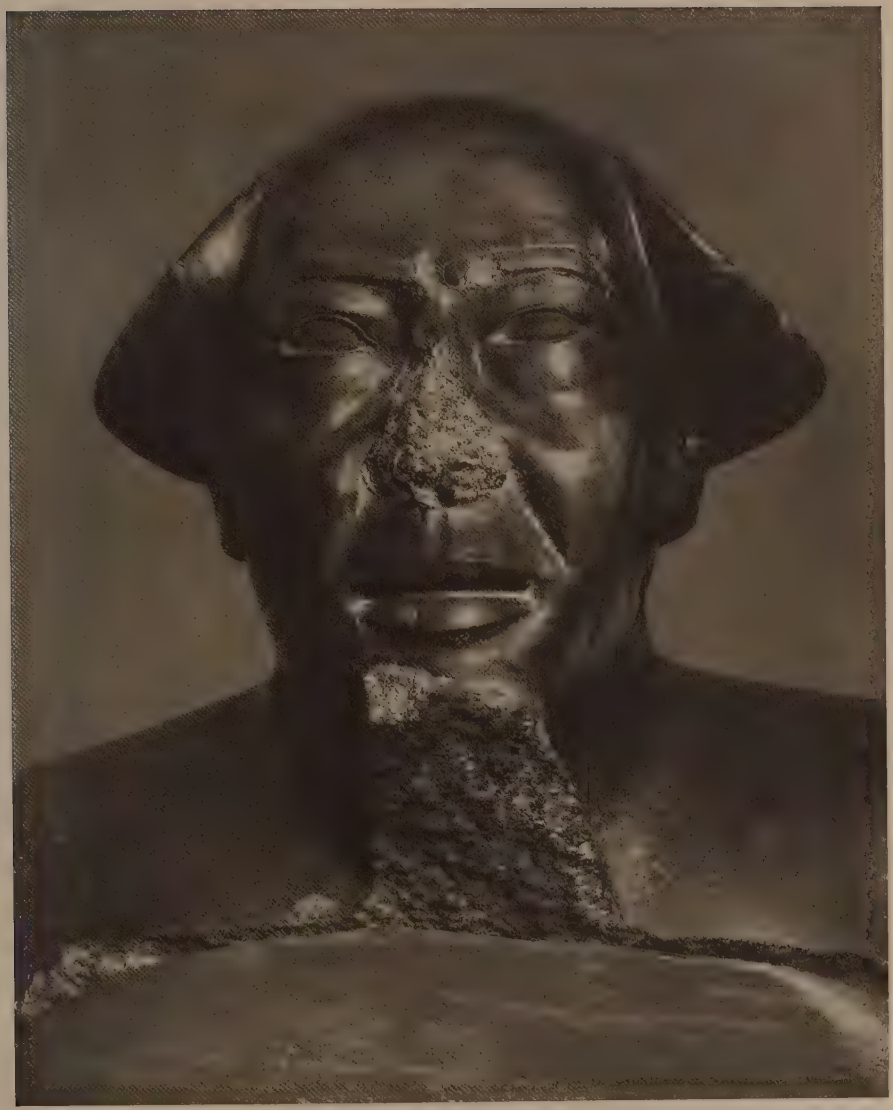
Schieferstatuette

(Bénédite)

Um 700 v. Chr.

Bronzefigur der Takuschit
(v. Bissing-Bruckmann)
h. 0,69 m

Athen
Smlg. Demetrio



Um 670 v. Chr. — *Granitkopf des Mentemhêt* — *Kairo*

(v. Bissing-Bruckmann)

h. 0,46 m

Um 670 v. Chr. *Granitkopf des Mentemhêt* *Kairo*

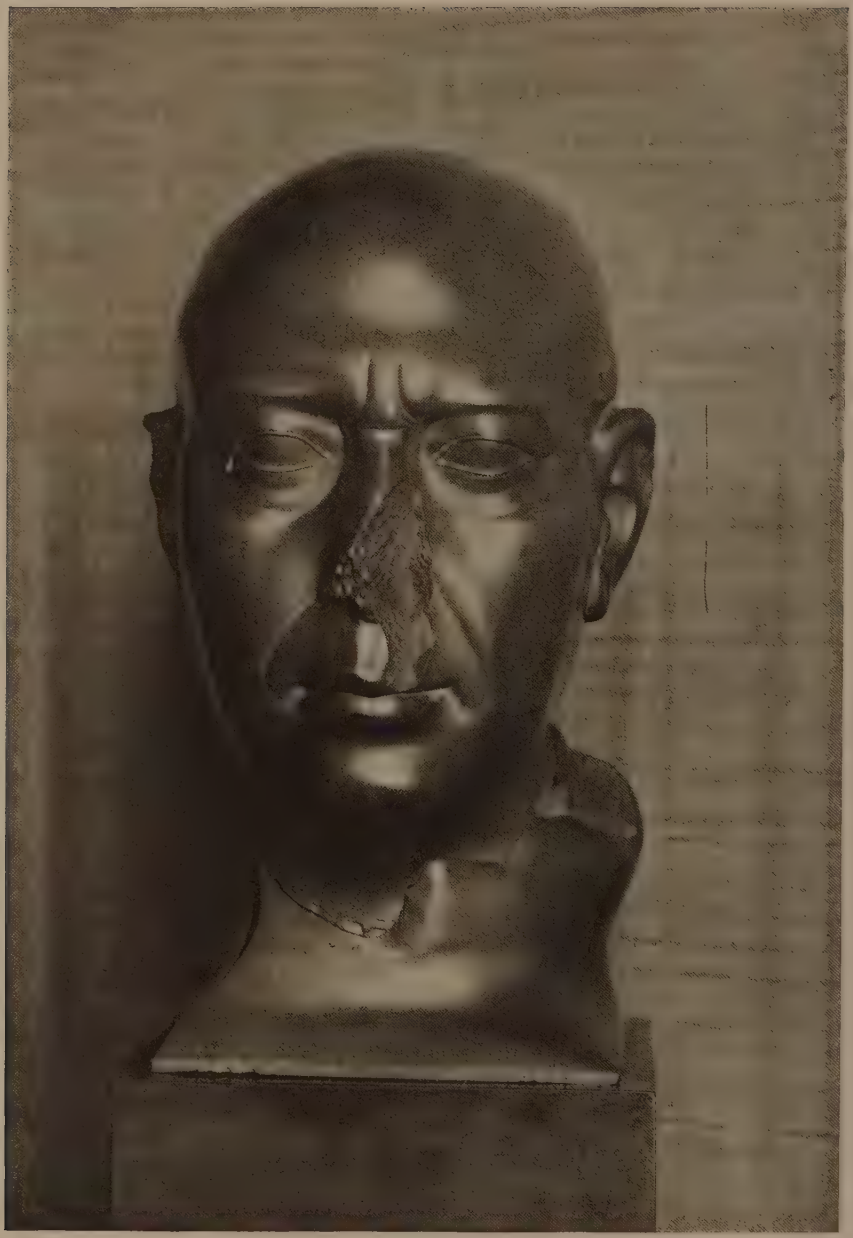
(v. Bissing-Bruckmann)

Um 600 v. Chr.?

Obsidiankopf

h. 0,13 m

Tamworth
Smlg. Mac Gregor



Um 600 v. Chr. *Kopf aus grünem Schiefer* *Berlin*

h. 0,22 m

Um 600 v. Chr. — *Kopf aus grünem Schiefer* — *Berlin*

Um 600 v. Chr. *Kopf eines Königs* *Turin*

Schiefer

(v. Bissing-Bruckmann)

h. 0,18 m

Um 600 v. Chr. — *Kopf eines Königs* — *Berlin*

Schiefer

h. 0,25 m

Sperber um 600 v. Chr.
Naos um 300 v. Chr.

Naos mit dem Bilde des Gottes Horus
(nicht zusammengehörig)

Kairo

Um 3200 v. Chr.

Grabstein eines Königs:
Bildfeld mit dem Horusnamen
Kalkstein. (Bénédite)
h. etwa 100 m, br. 0,65 m

Louvre

Um 2900 v. Chr. *Leiden*

Alabasterrelief

Der Tote stehend und sitzend vor dem Opfertisch

(Boeser)

h. 0,36 m, br. 0,51 m

Um 2800 v. Chr. *Kairo*

Fragment eines Türpfeilers

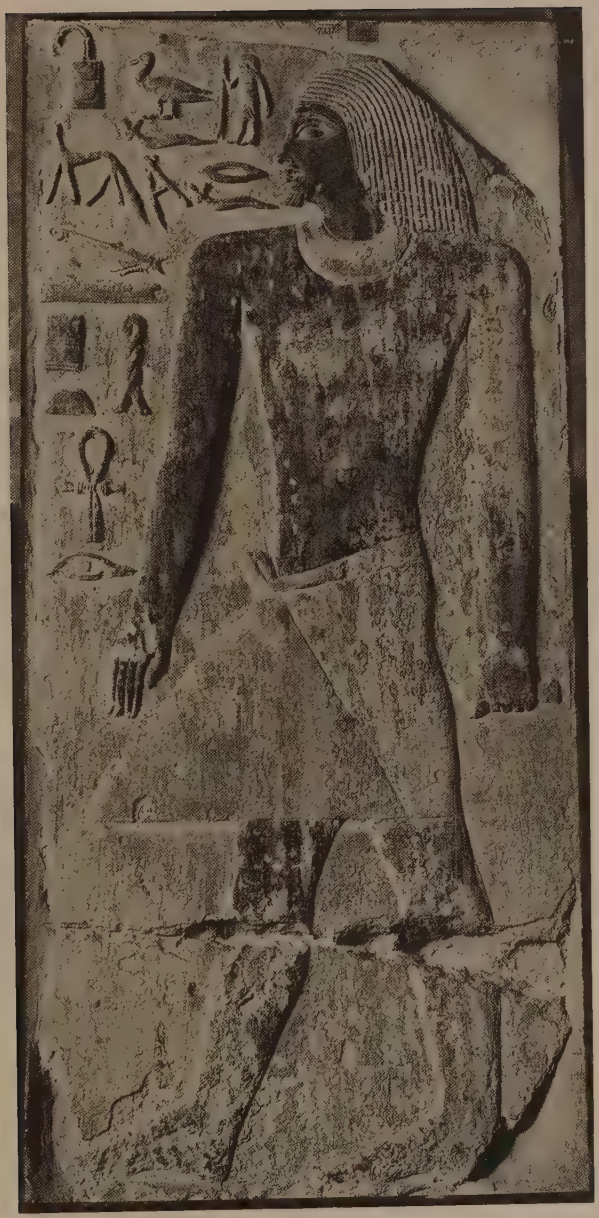
br. 0,42 m

Um 2800 v. Chr. — *Relief aus Medum* — *Berlin*

Fischzug

Kalkstein

h. 0,92 m, br. 0,92 m



Um 2800 v. Chr. *Prinz aus Medum* *Berlin*

Kalkstein

h. 0,88 m, br. 0,40 m

Um 2800 v. Chr. *Berlin*

Aus dem Grab des Meten

Kalkstein

h. 1,40 m, br. 0,46 m

Um 2800 v. Chr. *Grab des Meten: Gazellen* *Berlin*

Kalkstein

h. 0,66 m, br. 0,74 m

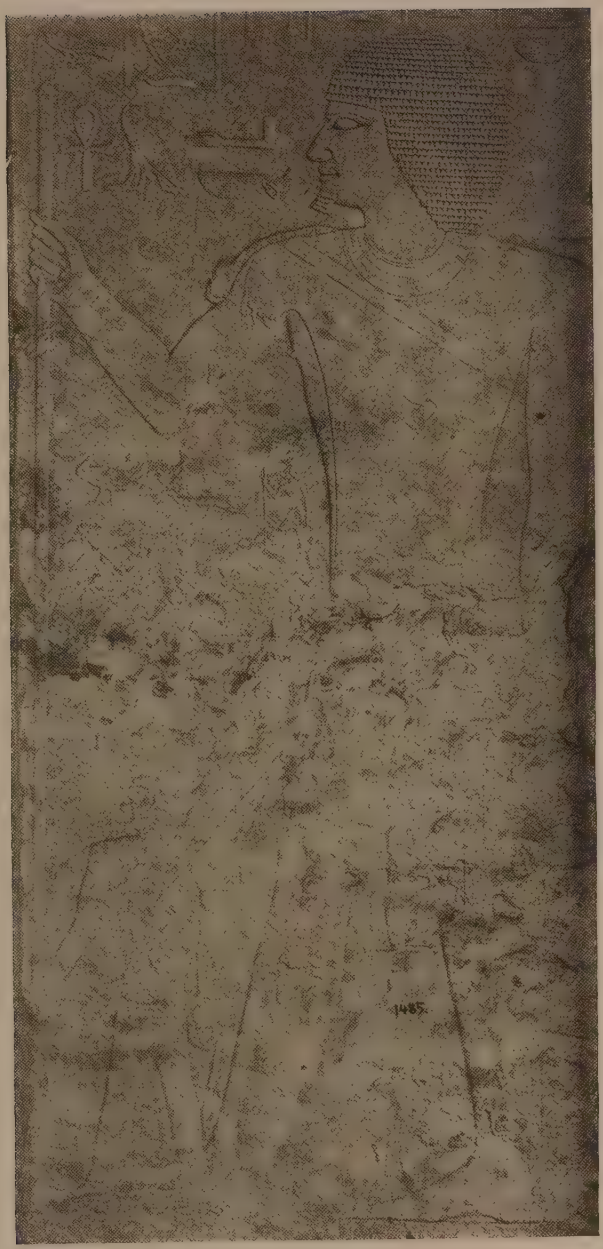
Um 2680 v. Chr.

Mann und Frau

Kalkstein

h. 0,80 m

Berlin



Um 2680 v. Chr. *Kairo*

Teil einer Scheintür aus dem Grab eines Priesters

Höhe der Tür 3,75 m, Br. 2,25 m

Um 2680 v. Chr. — *Kinder opfern den Eltern* — *München*

Kalkstein

h. ca. 0,33 m

Um 2670 v. Chr. — *Sahure als Königslöwe zertritt die Feinde Aegyptens* — *Berlin*

Aus seinem Totentempel in Abusir. Kalkstein

h. 0,91 m, br. 0,35 m

Um 2670 v. Chr. *Götter führen dem Sahure Gefangene zu* *Berlin*

Kalkstein

h. 0,45 m

Um 2670 v. Chr. *Berlin*

Gefangene des Sahure

Kalkstein

Höhe der Figuren 0,35 1/2 m

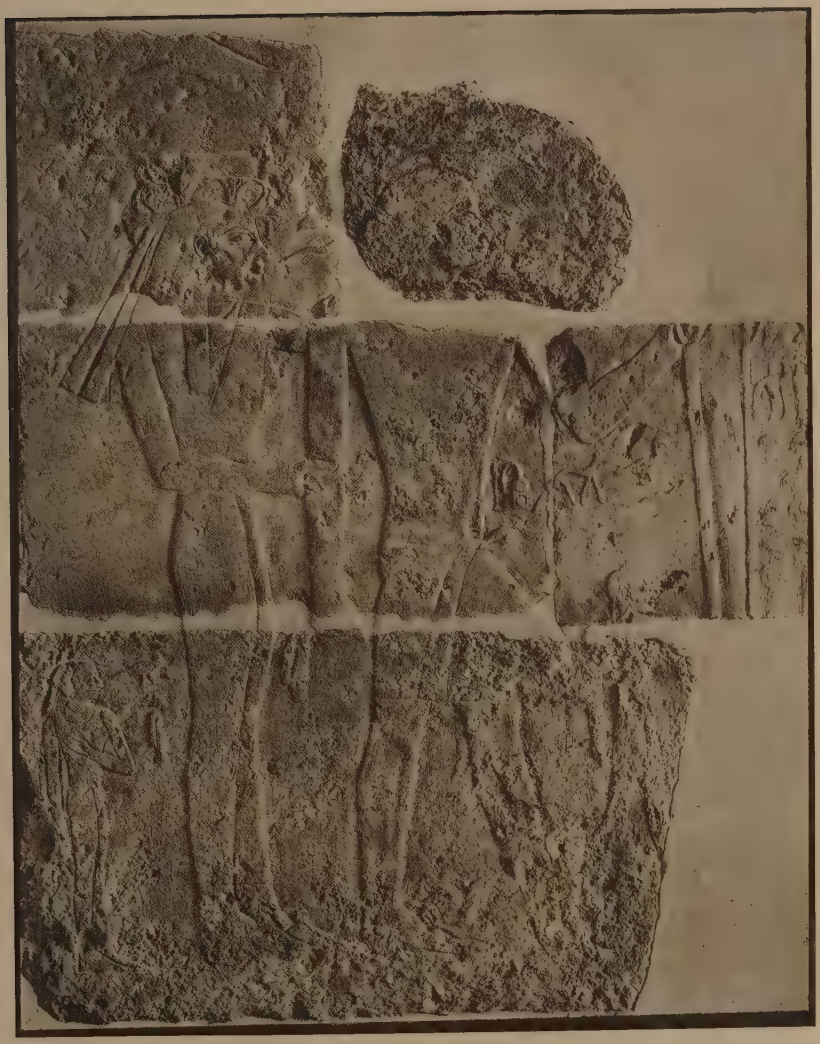
Um 2670 v. Chr.

Gefangene des Sahure

Kalkstein

Höhe der Figuren 0,33 1/2 m

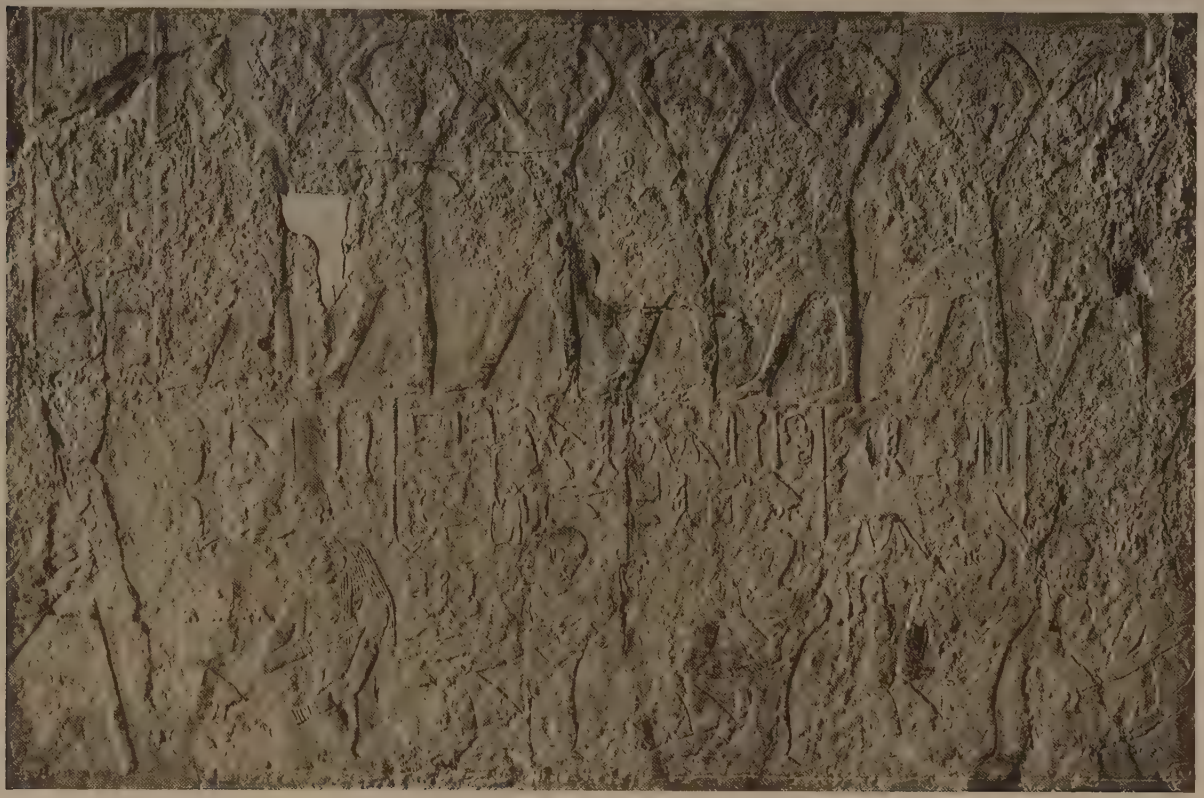
Berlin



Um 2700—2600 v. Chr. *Mann und Frau mit ihren Kindern* *Berlin*

Kalkstein

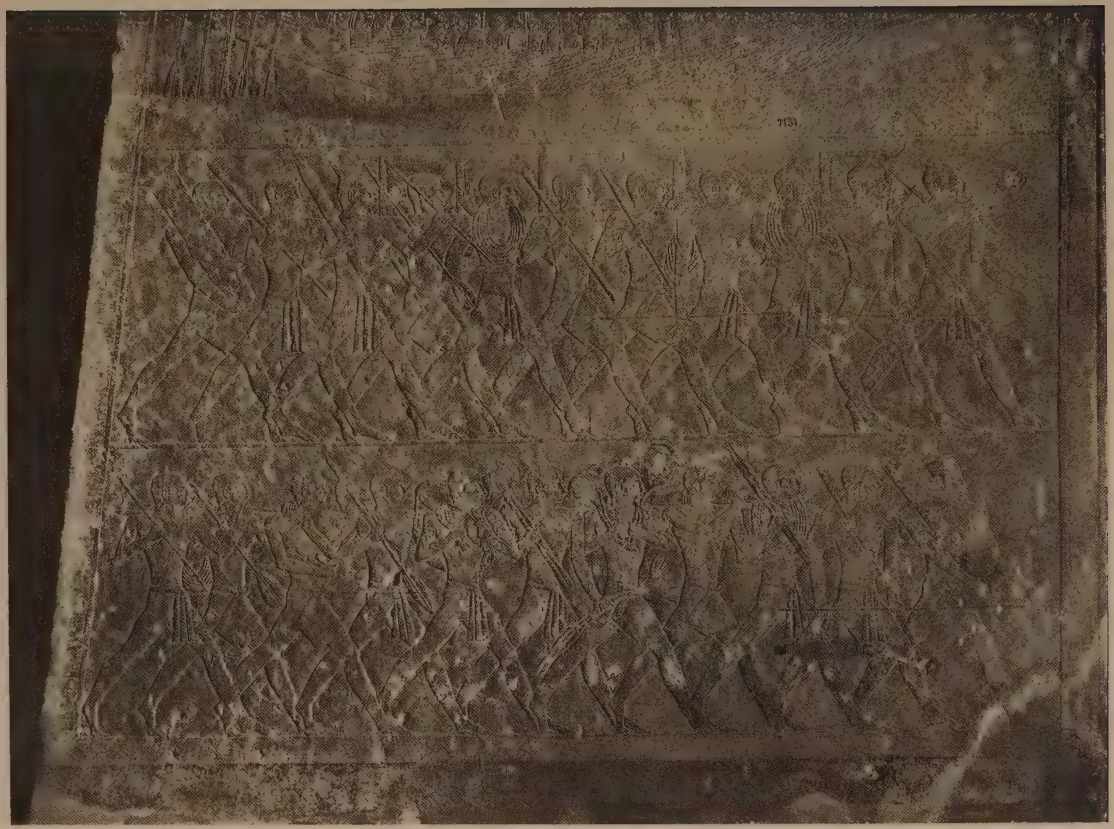
h. 1,02 m, br. 0,85 m



Um 2670 v. Chr. — *Tänzerinnen* — *Berlin*

Unten die Familie des Toten. Kalkstein

h. 0,74 m, br. 1,40 m



Um 2660 v. Chr. — *Matrosen eilen vom Schiff nach Hause* — *Berlin*

Kalkstein

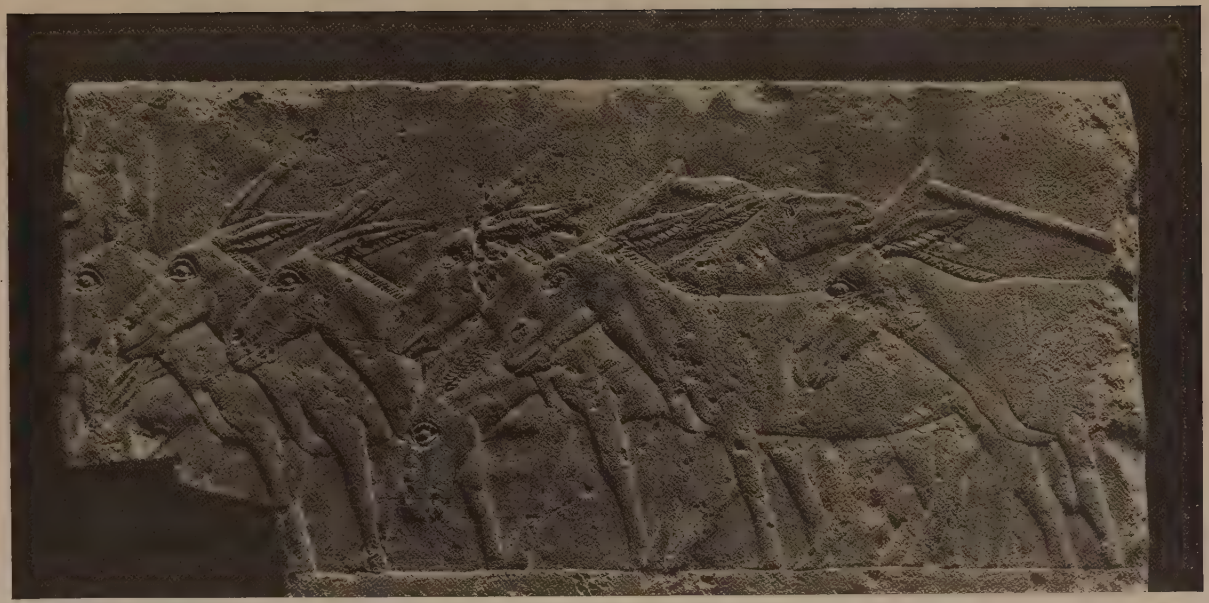
h. 0,95 m, br. 1,20 m

Um 2660 v. Chr. *Wüstentiere* *Berlin*

Kalkstein

h. 0,29 m, br. 0,46 m

118



Um 2700—2600 v. Chr.

Eselherde

Kalkstein

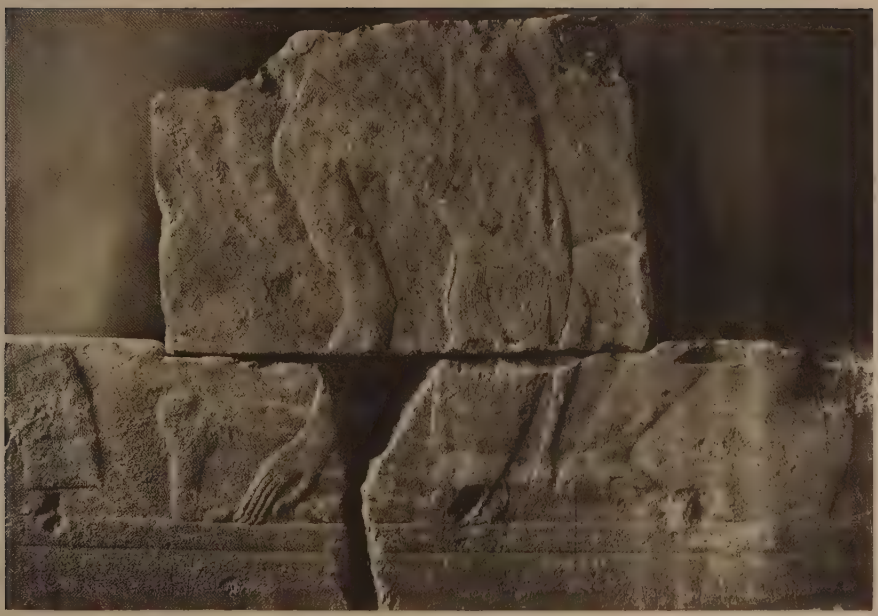
h. 0,25 m, br. 0,44 m

Leiden

Um 2600 v. Chr. *König Ne-user-re zwischen Göttern thronend* *Berlin*

Aus seinem Totentempel in Abusir. Kalkstein

h. 2,50 m, br. 2,04 m



Um 2600 v. Chr. *Libyer von König Ne-user-re niedergeworfen* *Berlin*

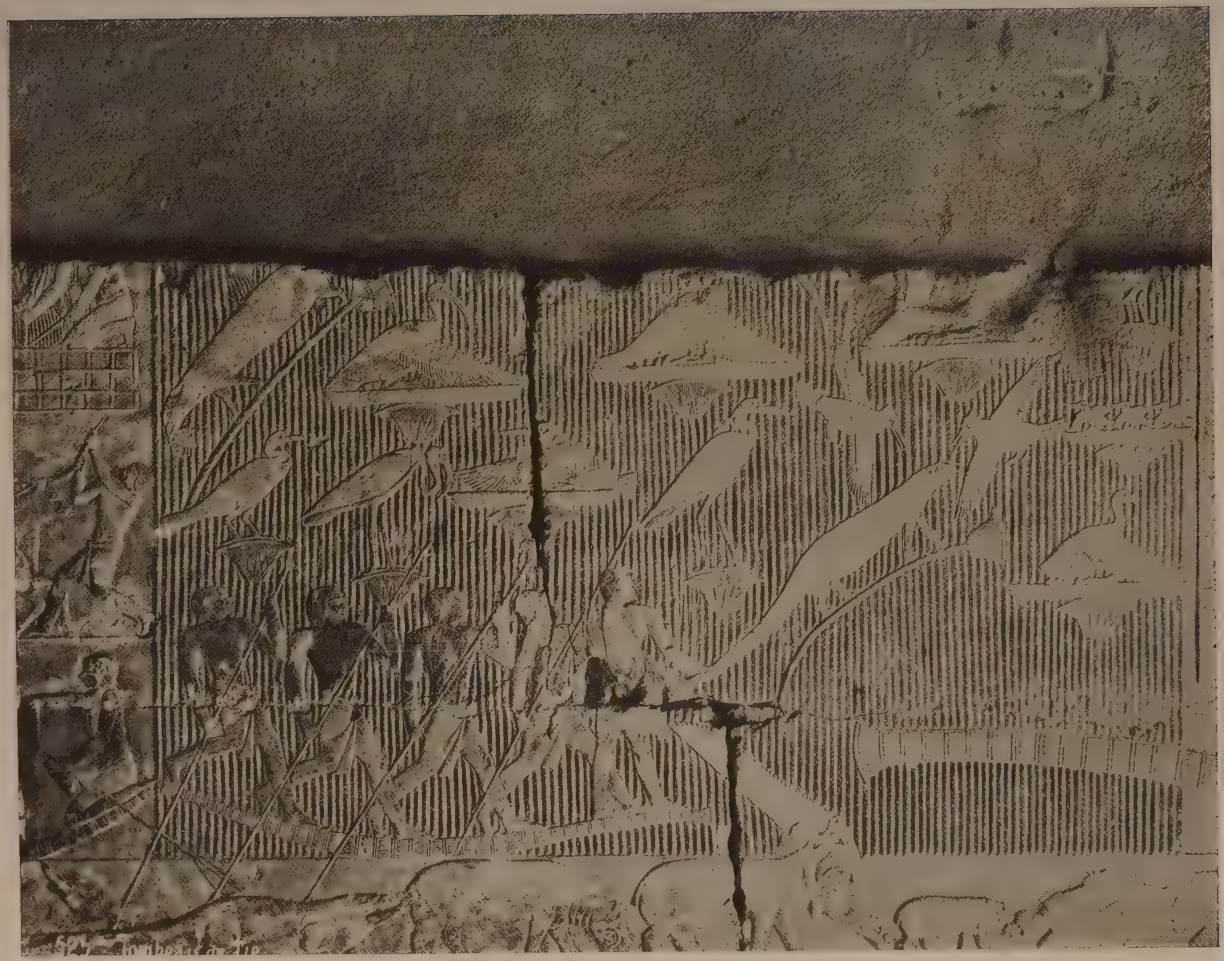
Aus seinem Totentempel. Kalkstein

h. 0,61 m, br. 0,55 m

Um 2600 v. Chr. — *Aus dem Grab des Ti* — *Sakkara*

Kalkstein

(Steindorff)



Um 2600 v. Chr.

Fahrt im Papyrusdickicht

Grab des Ti. Kalkstein

Sakkara

2700—2600 *v.Chr.*

Fischstechen im Papyrusdickicht

Kalkstein

h. 1 m, br. 1,32 m

Berlin

2700–2600 v.Chr. *Fischstechen im Papyrusdickicht* Berlin

Detail: 2 Ruderer. Kalkstein

Höhe der Figuren 0,41 m

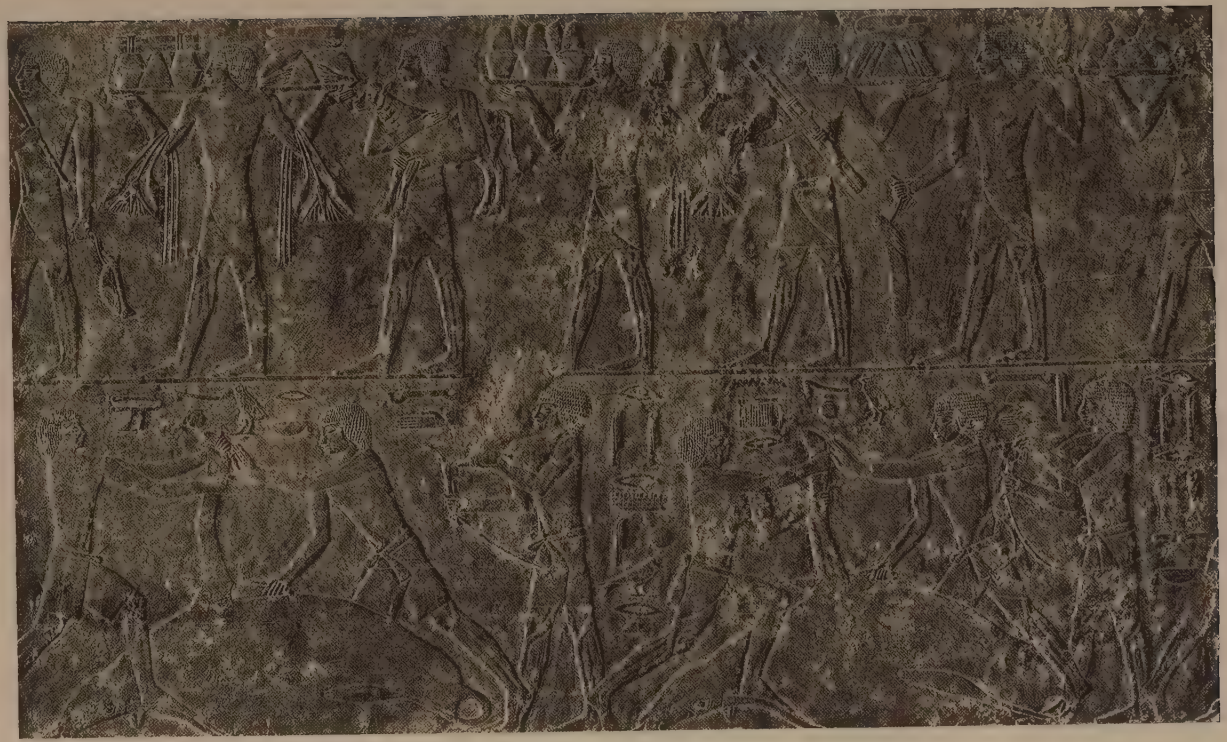
Um 2700–2600 v. Chr.

Geflügelhof

Kalkstein

h. 0,36 m, br. 1,04 m

Berlin



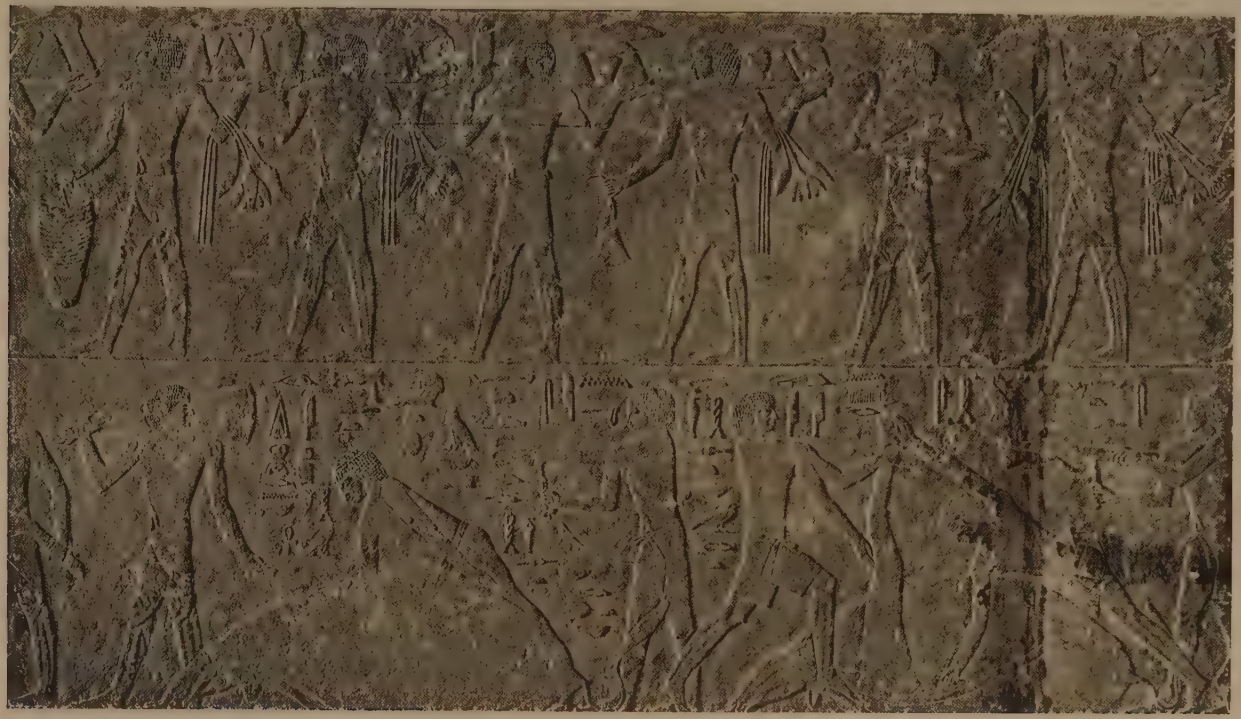
Um 2580 v. Chr.

Diener mit Gaben — Zerlegen der Opferstiere

Grab des Manofer. Kalkstein

h. 0,65 m, br. ca. 1 m

Berlin



Um 2580 v. Chr.

Diener mit Gaben — Zerlegen der Opferstiere

Grab des Manofer. Kalkstein

h. 0,65 m, br. 1 m

Berlin

Um 2580 v. Chr. *Kraniche* *Berlin*

Totenopfer des Manofer. Kalkstein

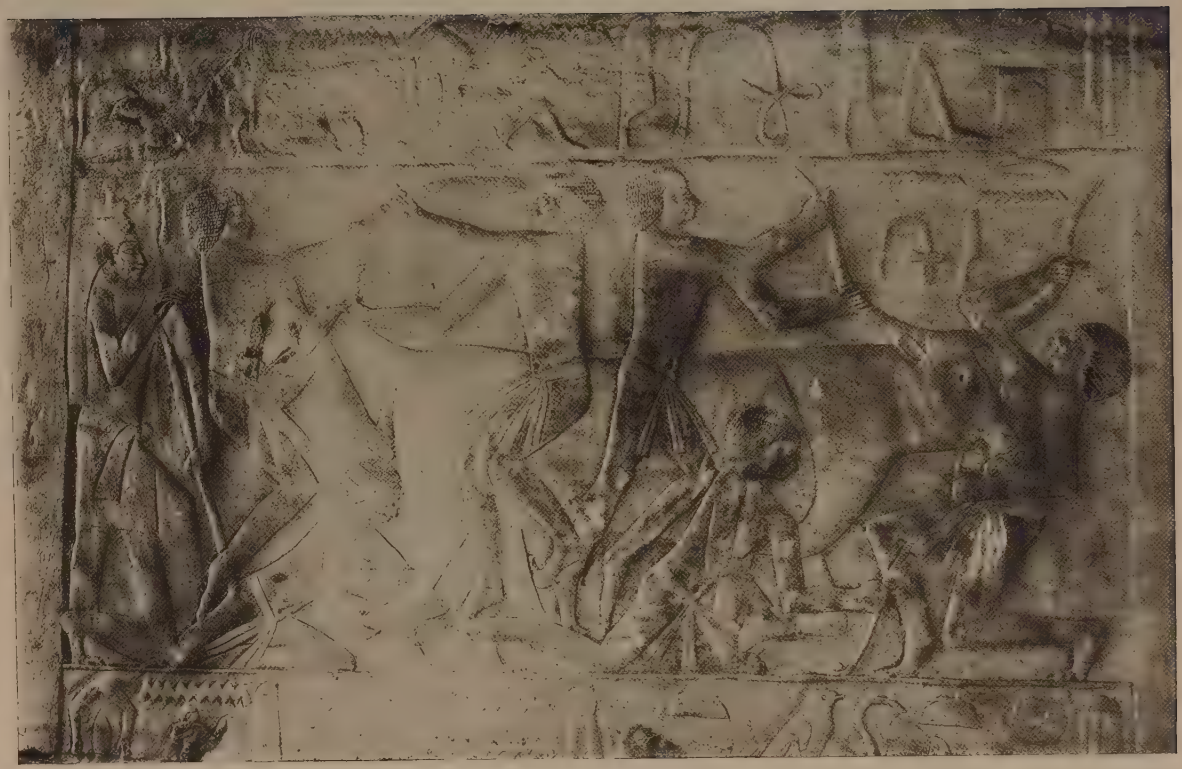
h. 0,32 m, br. 0,44 m

Um 2500 v. Chr. *Sakkara*

Kagemni

Aus seinem Grab. Kalkstein

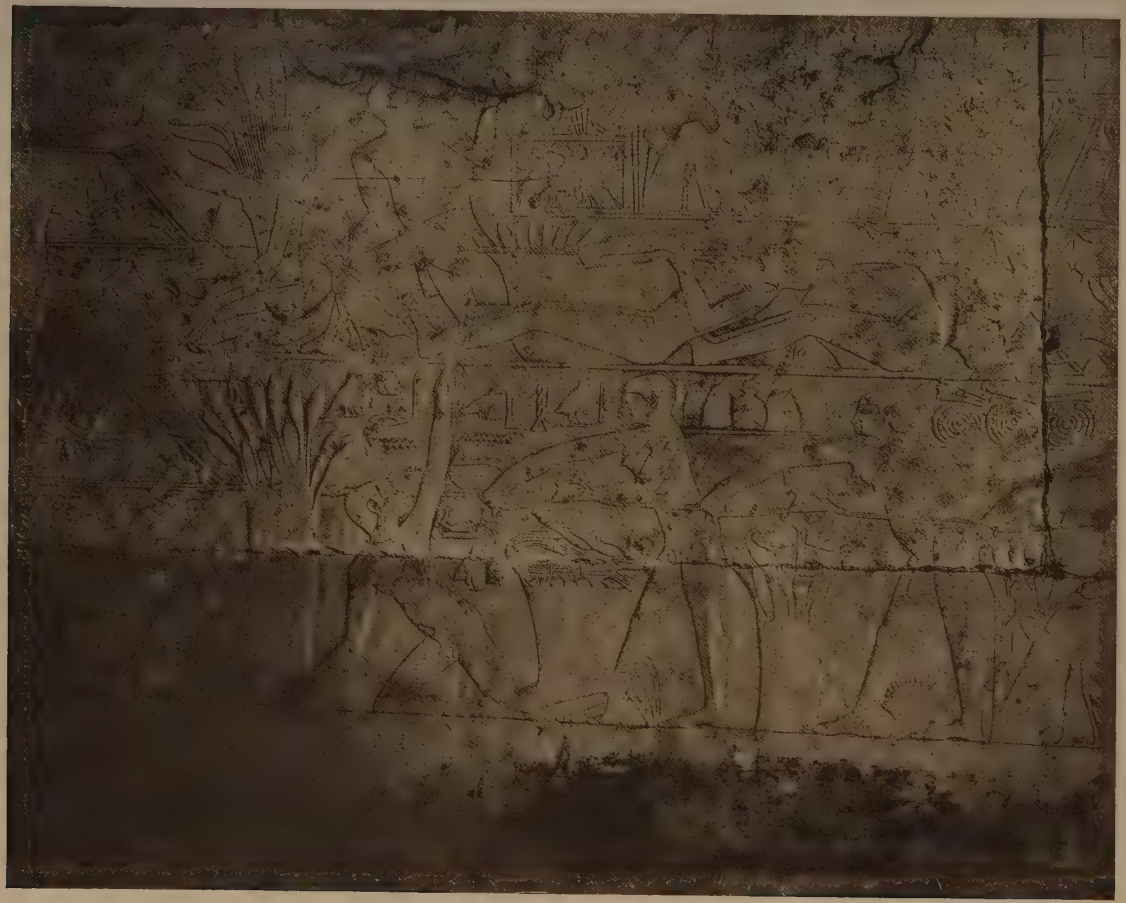
(v. Bissing). h. 1,73 m



Um 2500 v. Chr.

Töten des Opferstiers
Aus dem „Ärztegrab"
Kalkstein

Sakkara



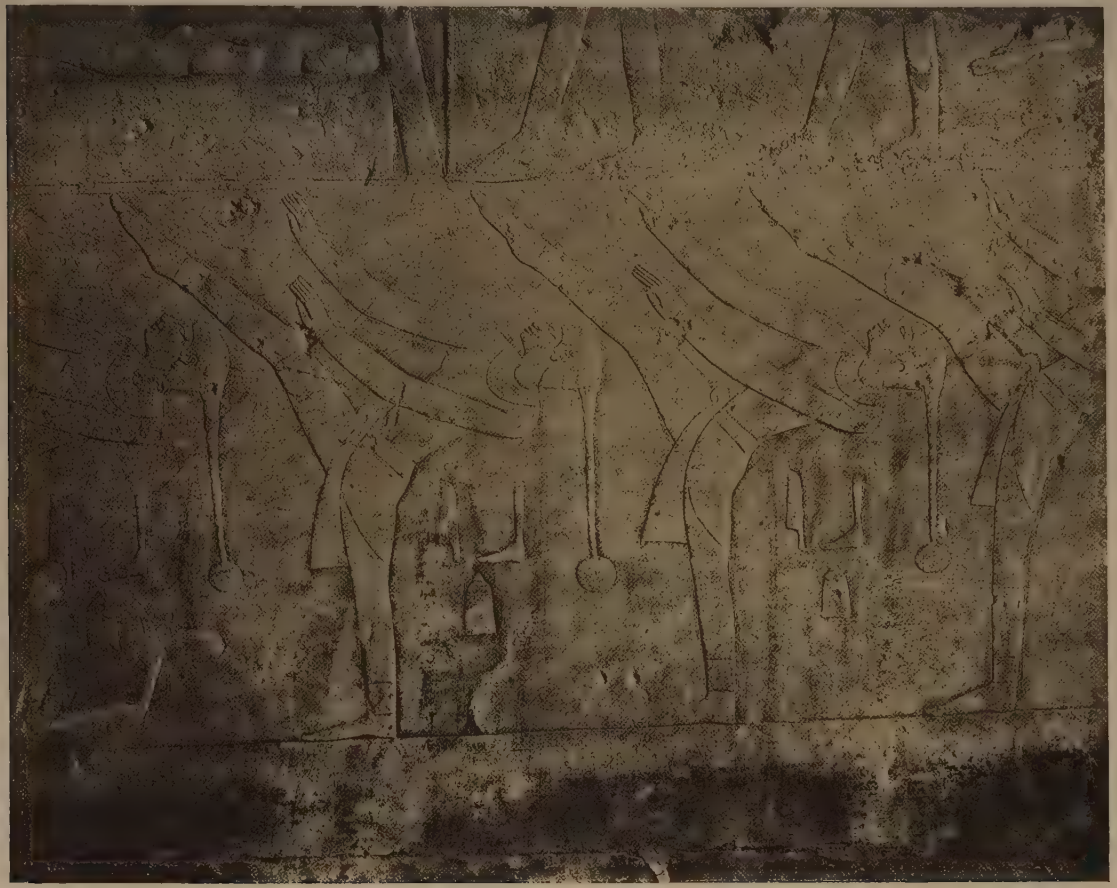
Um 2500 v. Chr.

Fang der Sumpfvögel im Netz
Aus dem „Ärztegrab"

Sakkara

Um 2500 v. Chr. — *Totenklage* — *Sakkara*

Aus dem „Ärztegrab"



Um 2500 v. Chr. *Sakkara*

Tänzerinnen

Aus dem „Ärztegrab"

Um 2070 v. Chr. — *Kairo*

König Mentuhotep III. schlägt einen Feind

Kalkstein. (v. Bissing-Bruckmann)

h. 0,27 m, br. 0,52 m

Um 1950 v. Chr. — *Der Gott Ptah und Senwosret I.* — *Kairo*

Teil eines Pfeilers. Kalkstein

Höhe des Pfeilers 3,35 m

Um 1500 v. Chr. *Ruderer* *Berlin*

Aus Der-el-Bahri. Kalkstein

h. 0,20 m, br. 0,25 m

Um 1500 v. Chr. — *Ruderer und Steuermann* — *Berlin*

Aus Der-el-Bahri. Kalkstein

h. 0,25 m, br. 0,28 m

Um 1400 v. Chr.

Aus dem Grab des Cha-em-het

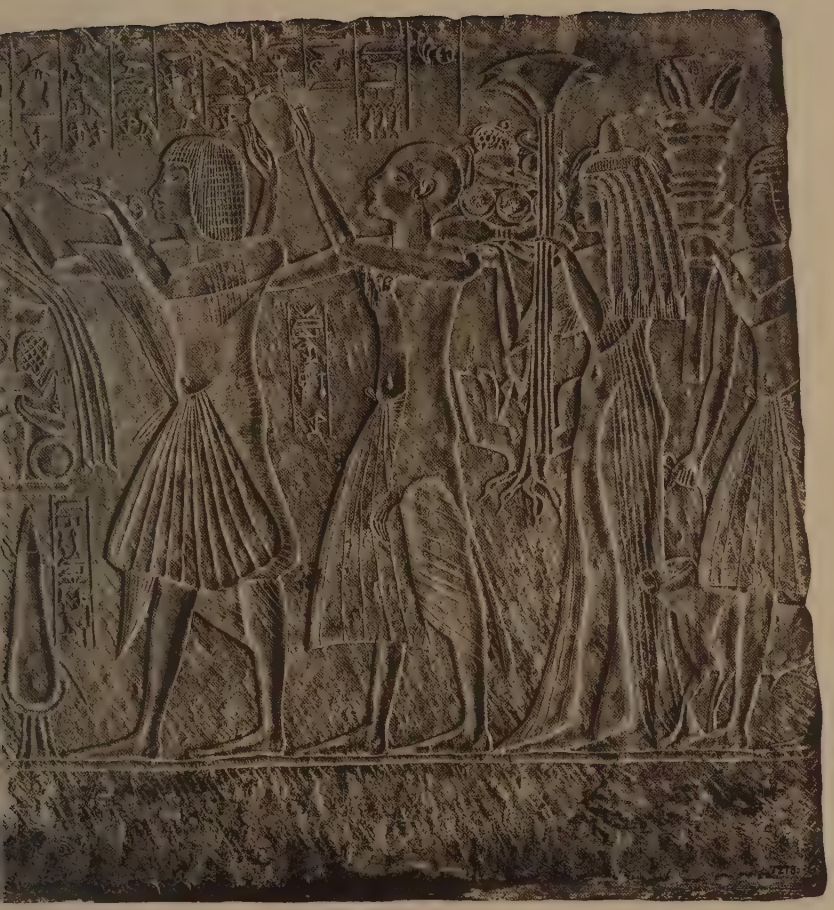
Kalkstein

h. 0,65 m, br. 1,00 m

Berlin

Um 1400 v. Chr.

Aus



·nopfer
Grab des Rii
·40

Berlin

Um 1400 v. Chr. *Gebet vor dem Sonnengott* *Berlin*

Teil einer Reliefplatte. Kalkstein

h. 1,31 m

Um 1350 v. Chr.

Negersklaven

Kalkstein (v. Bissing-Bruckmann)

h. 0,68 m, br. 0,82 m

Bologna

Um 1350 v. Chr. — *Leiden*

Asiatische Flüchtlinge

Aus dem Grab des Haremheb. Kalkstein

(Capart). Mittlere Höhe der Köpfe 0,8—0,10 m

Um 1300 v. Chr. ***Grabstein: Gebet an Re und Osiris*** *Berlin*

Kalkstein

h. 1,63 m

Um 1300 v. Chr.

Totenklage

Kalkstein

br. 0,80 m

Kairo

Um 1300 v. Chr. — *Der König und Isis* — *Abydos*

Totentempel Sethos I.: 2. Säulensaal. Kalkstein

Um 1300 v. Chr. *Der König und Isis* *Abydos*

Totentempel Sethos I.: Osiriskapelle. Kalkstein

(Capart)

Um 1300 v. Chr.

Der König und Atum

Totentempel Sethos I. Kalkstein

(Capart)

Abydos

Um 1300 v. Chr. — *Der König vor Osiris und Horus* — *Abydos*

Totentempel Sethos I.

Um 1300 v. Chr. **Der König und Ptah** *Abydos*

Totentempel Sethos I.: Sanktuarium des Ptah. Kalkstein

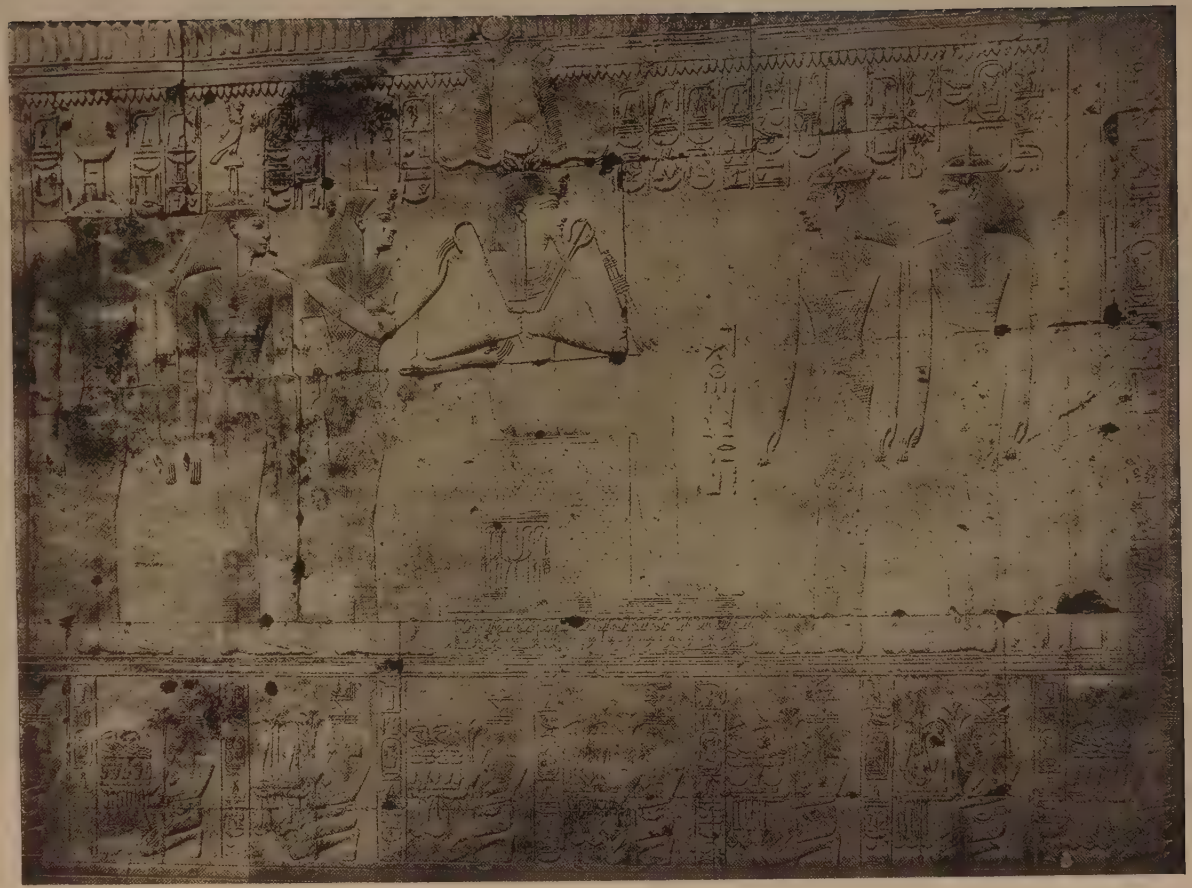
(Capart)

Um 1300 v. Chr. — *Abydos*

Mysterien des Osiris

Totentempel Sethos I.: Kapelle des Sokaris. Kalkstein

(Capart)



Um 1300 v. Chr.

Osiris und Göttinnen

Totentempel Sethos I.: 2. Säulensaal

Abydos

Um 1250 v. Chr. *Berlin*

Totenfeier

Aus dem Grab eines Hohenpriesters. Kalkstein

h. 0,50 m, br. 1,28 m

Um 1250 v. Chr.

Ramses II. in der Schlacht

Außenwand des Tempels

(Ed. Meyer)

Luxor

KR-314-905